音乐理论与音乐文化教育丛书

主编 张 巍

西方音乐史

（第三版）

田可文 陈 永 编著



WUHAN UNIVERSITY PRESS
武汉大学出版社

内容提要

本书为通史性著作，共十章，介绍了从远古到20世纪末西方音乐的发展过程。涉及音乐起源、古希腊与罗马的音乐；中世纪格里哥利圣咏、复音音乐的兴起与“新艺术”；文艺复兴时期的勃艮第等乐派和宗教音乐；巴洛克时期意大利、法国、英国、德国和奥地利的歌剧与其他大型声乐、器乐，以及以巴赫、亨德尔为代表的作曲家的创作；古典主义时期格鲁克歌剧改革、器乐以及维也纳古典乐派的音乐；浪漫主义早期作曲家的创作、民族乐派的兴起和繁荣，以及欧洲各国晚期浪漫主义的音乐创作；印象主义时期德彪西等人的音乐；20世纪的各种现代流派与作曲家的音乐创作。

本书可作为专业音乐院校音乐理论课教材，还可作为普通高校大学生普及音乐理论和音乐文化的通识性读物。

音乐理论与音乐文化教育丛书

音乐基础理论　吴雪凌　编著

视唱与听觉 —— 基于节奏的音乐性训练　张业茂　编著

二十世纪音乐赏析　周雪石　编著

中国音乐史　臧一兵　编著

西方音乐史　田可文　陈　永　编著

钢琴音乐文化　吴晓娜　王　健　编著

歌唱技巧与风格　韩勋国　编著

经典音乐分析　吕　黄　张　巍　编著

古琴音乐文化　丁承运　编著

古筝音乐艺术　丁承运　编著

小提琴艺术史　田可文　编著

责任编辑 / 任仕元
责任校对 / 王　建
版式设计 / 王　晨
封面设计 / 罗　π



ISBN 978-7-307-08333-2
9 787307 083332 >
定价: 26.00元

音乐理论与音乐文化教育丛书

主编 张 巍



西方音乐史



WUHAN UNIVERSITY PRESS
武汉大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

西方音乐史/田可文,陈永编著．—3版．—武汉:武汉大学出版社,2011.1
音乐理论与音乐文化教育丛书/张巍主编
ISBN 978-7-307-08333-2

Ⅰ.西… Ⅱ.①田… ②陈… Ⅲ.音乐史—西方国家 Ⅳ.J609.5

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第228379号

责任编辑:任仕元 责任校对:王 建 版式设计:王 晨

出版发行:武汉大学出版社 (430072 武昌 珞珈山)
(电子邮件:cbs22@whu.edu.cn 网址:www.wdp.com.cn)
印刷:湖北恒泰印务有限公司
开本:720×1000 1/16 印张:17.25 字数:289千字 插页:1
版次:1999年9月第1版 2005年9月第2版
2011年1月第3版 2011年1月第3版第1次印刷
ISBN 978-7-307-08333-2/J·148 定价:26.00元

总　　序

这是我为本套丛书第二次作序了。

如果没有记错，这套丛书从1999年第一次出版，到后来的修订，直至今天再版，时间已经过去了十余年。对于在各个领域都处于高速发展的中国来说，十余年的时间不短，我们不只是迈步进入新世纪，而是进入了信息时代。在这个时代中，我们每个人都面临着这样一个无法回避的世界——知识（信息）正在以前所未有的速度进行着复杂的交换；在交换过程中新的知识层出不穷、日新月异。因此，在这样一个快速融合与发散的知识海洋中如何有效地对知识进行合理的筛选，如何保留一些普遍性的知识并合理地吸收新的研究成果，如何在此基础上构建一个相对连贯和完整的知识系统，并使这个系统能很好地进入我们的教育教学之中，这些都成为从事教育工作的专家、教师和学者们面临的重要问题。无疑，这套丛书的再版就是学者们在对这些问题进行积极思考的基础上所获得的可喜成果。

与以往不同的是，这套丛书无论在学科的组织和选题上、还是在内容的筛选和编写上都令人耳目一新和由衷欣喜。其中几个方面的变化尤为值得一提。

第一，丛书在学科内容上做到了既普遍关怀又与时俱进。众所周知，无论在我国的基础音乐教育还是在专业音乐教学中，对于西方音乐普遍关注的是从18世纪到19世纪大约一百年左右的音乐作品，而对于这之前和之后（尤其是20世纪以来）的音乐及其流派，除了那些相关的专业人士之外，大众（甚至是音乐专业院校中非专业者）一般都可谓知之甚少，而这些内容在这套丛书中则得到了充分的关注。其中除了在选题上增加了20世纪音乐的欣赏之外，同时在音乐史中都一定程度上强化了对于18世纪之前和20世纪音乐的认知，其中不仅涉及这两个阶段的音乐作品，而且还对这些作品的价值和意义以及理解它们的理论和方法进行了较为系统的介绍。

第二，丛书的编写充分关注到了艺术教育的发展。改革开放三十多年来，

我国的艺术教育不仅得到全社会的重视，同时也获得了极大的发展。尤其是这近十年以来，人们从发达的艺术教育和繁荣的艺术生活中获得了前所未有的滋养和感染。无论在艺术的感知能力还是认识能力两个方面，人们认识艺术的起点已经大为提高。这套丛书无疑也考虑到了这个方面，即便是其中的一些基础理论学科如音乐基础理论、视唱练耳与多声部音乐等都不仅丰富了新的内容，而且在音乐基本理论知识的习得方面也给学习者提出了更高的要求。

第三，丛书还体现了作为音乐艺术对于人的文化关怀。在这套丛书中所涉及的无论是钢琴、声乐还是古筝、古琴，虽然这些乐器广泛地存在于社会生活当中，为大众所喜爱，但在丛书中作者并非是简单地告诉读者演奏这些乐器的技术或方法，而是充分发掘这些乐器的人文内涵，通过对它们的形制、历史、流变和音乐作品的介绍去帮助读者关注和了解它们在不同时代的文化生活中的价值与意义。

由此可见，本套丛书的再版不仅很好地保留了以往的特点——即对于音乐素质教育的充分关注，而且还以此为基础，不断提升学科标准，不断挖掘学科内涵，深入地关注音乐艺术的文化价值，充分展示了作者们在编写过程中对于各个学科的认真思考和较高的学术功力。因此，本套丛书在学科与学术纵深上具有了更进一步的价值与意义。我相信读者通过这套丛书，不仅能掌握基本的音乐理论知识和感受辨识音乐的技巧，而且还能更加深入地了解音乐及音乐的文化，加深对音乐的认识和理解，使音乐真正成为人生的知心伙伴。这或许就是我和作者们对于读者的良好愿望。

杨立青

2010年8月30日于上海音乐学院

前　言

我们编撰的这本《西方音乐史（第三版）》最早于1999年由原武汉测绘科技大学出版社出版，并在全国各地高等音乐院校被广泛作为教材使用。后来，由于高等院校合并，改由武汉大学出版社继续发行。2005年，应武汉大学出版社的要求，进行了重新修订。2010年，为了适应新的形势，武汉大学出版社要求我们进行再次修订。在本次修订过程中，我们改正了以前写作中出现的部分疏漏，并对书中的部分内容进行了较大规模的调整、充实与修改，以帮助读者能进一步对西方范围的音乐历史事件与音乐作品有较深刻的了解。

这次的修订，第一～五章及结语，仍然由武汉音乐学院音乐学系田可文撰写；第六～十章，由华中师范大学音乐学院陈永撰写。

应该指出，我们编撰的这本《西方音乐史（第三版）》，其定位为音乐艺术院校的公共课教材，同时，还可以作为音乐艺术院校音乐学专业的参考教材，也能为一般音乐爱好者自学、了解西方音乐史之用。

当前，我国已出版的西方音乐史著作甚多，大致上可分成三类：其一，是翻译的西方音乐学史家所撰写的、在世界上有相当影响的音乐史学名著，如朗格的《西方文明中的音乐》、格劳特的《西方音乐史》、杰·亚伯拉罕的《简明牛津音乐史》等；其二，我国学者为音乐院校音乐学专业研究生、本科生所撰写的专业性特别强的教材，如于润洋主编的《西方音乐通史》等；其三，为一般音乐爱好者所写的普及性的西方音乐史。这些音乐史学著作适应不同层次读者学习西方音乐史的需要，为我国西方音乐史的学习、教学与研究，作出了重要的贡献。

我们编撰的这本《西方音乐史（第三版）》，是介于上述著作第二类、第三类之间的著作。由于撰写目标的要求，我们的这本《西方音乐史（第三版）》力争做到音乐史的学术性与通俗性结合、教材的条理性与简明性互补，以便能更好地适应普通高等音乐艺术院校或其他高等院校的教师教授西方音乐

史公共课之需，也能使学生在学习、阅读本教材后，能较快地掌握西方音乐史的大纲和考试要点。同时，本教材也可成为广大音乐爱好者自学西方音乐史的阅读书籍。

在修订本教材的过程中，得到武汉大学出版社任仕元先生的大力协助，在此表示感谢。

编著者

2010 年于武汉





目　录







第一章　古代音乐



第一节　音乐的起源



音乐是怎样产生的？这历来是个谜。

在古希腊时代，便有学者对此进行过探索。亚里士多德（Aristotels，公元前384—前322年）在其《诗学》中认为艺术起源于模仿，他又在其《政治学》中说："音乐的节奏和旋律反映了性格的真相——愤怒与和顺的形象、勇毅和节制的形象以及一切和这些相反的形象，其他种种性格或情操的形象——这些形象在音乐中表现得最逼真。"而柏拉图（Platon，公元前427—前347年）在其《理想国》的法律篇中更是如此论述，认为音乐是"（模仿）善或恶的灵魂"。这种"模仿说"在历史上影响很大，直到18世纪末，对于音乐起源的探索都没摆脱"模仿说"的巨大影响。

以后的时代，许多艺术家、理论家认为音乐起源于传达自己的情感，持这种观点的人有19世纪的法国美学家维隆（E. Veron）、20世纪英国美学家阿诺·理德（L. A. Reid）等。

音乐起源于劳动的命题，曾为许多西方学者所关注。沃拉斯切克（Wallaschek）和K. 毕歇尔（K. Bücher）都强调过在劳动和舞蹈中身体动作的节奏应作为音乐的源泉。他们认为：所有有规律的身体活动，必定形成一种节奏的形式，而同样动作的周期的反复，必定可以增加工作的效率，因此，人类找寻这种可以减轻他们劳动的节奏：他们开始歌唱了。他们认为磨坊工人歌、纺织歌、舵工歌、纤夫歌等，都是这样形成的。这种说法是有其道理的，因此也产生了深远的影响；但是，也有明显的不足，比如除了劳动歌之外的歌曲是如何形成的便不得而知，难道劳动歌是最早、最原始的音乐？

18 世纪的席勒（J. C. F. von Schiller，1759—1805 年）则在“模仿说”的基础上，提出“游戏说”的理论，他认为在模仿冲动的背后还有着更为原始的动力，即推动模仿得以产生的游戏。19 世纪的社会学家斯宾塞（H. Spencer，1820—1903 年）则发挥了席勒的这一观点，也认为游戏和艺术都是过剩精力的发泄，美感起源于游戏的冲动。这种观点在 19 世纪到 20 世纪引起许多争论，反对者与赞成者都不乏其人。

而在 19 世纪末关于音乐起源最有势力的一种理论是“巫术说”，它是由英国著名人类学家爱德华·泰勒（Edward Burnett Tylor，1832—1917 年）提出的，认为原始人类在施巫术时的仪式中，便产生了音乐。之后，哈特兰特（Hartland）、弗雷泽（J. Frazer）、贝拉格尔·弗朗特（B. Férand）以及其他一些学者，都对其进行了详尽的研究。

另外一些学者如斯图姆夫（Carl Stumpf，1848—1936 年），则主张音乐起源于原始人用以表示信号的呼唤声，他认为不同的民族曾各自创造了特征明显的音乐，甚至只凭音乐的习俗，就可以断定两个民族间的种族关系。在文化发展程度较低的民族中，也可以看到很发达的节奏感，如黑人打击乐复杂而又巧妙地结合各种节奏。最早的人类便是在以不同的节奏表示信号中，产生了音乐。

至于其他音乐起源之说还有许多，如瑞士精神病理学家、融恩心理学的创始人融恩（C. G. Jung，1875—1961 年，或译为荣格）则认为艺术（包括音乐）起源于早期人类的集体意识，理论家冈布里奇（E. H. Gombrich）认为艺术（音乐）起源于幻觉等，不一而足。

到目前为止，各种各样的关于音乐（艺术）起源的理论，都不能让人完全信服，发现及认定音乐起源是一件非常困难的事。原始人在其神秘的思维中，隐匿着那难以令后人了解的、产生音乐起源的真正原由。



第二节　早期文明社会的音乐



对于史前的音乐我们所知甚少，大致上只能通过考古学家发现的新石器时代的带指孔的骨笛以及山洞里发现的雕刻画等来推测那些最古老的音乐文化的一些印象。

人类文明社会发展比较早的地域，大约是在西亚与北非一带。就音乐文化而言，最值得称道的文明古国，要数美索布达米亚（Mesopotamia）。美索布达米亚位于幼发拉底与底格里斯两河之间的平原上，亦即如今的伊拉克一带。其音乐文化可追溯到5000～8000年前。那时，他们已建有神庙，并用歌咏来赞颂神灵，有时还有乐器伴奏。歌唱的形式大多是祭司们的独唱及齐唱。美索布达米亚的音乐渐渐地向埃及、巴勒斯坦和希腊流传。

关于最早乐器图像以及部分对当时音乐的描述，可以从美索布达米亚的历史文明中寻找一些记录：苏美尔（Sumerian）人有一些关于竖琴的图案，让我们得以看到那个时期的乐器情况。之后各个时期的历史文物包括花瓶、陶器、雕塑等物品上，也有了更清晰的乐器的形象，也有竖琴（harps）、里尔琴（lyre）的记录，包括其形状、结构等。更迟一些的考古实物上也有管乐器的图像，但是，我们不能确定那些乐器的音色和所奏的音乐是什么样的。

埃及也是很古老的文明地域，其音乐风气极盛。虽然在史前的埃及就已经有音乐的存在，但是有证据显示，从法老时代（公元前3100年）开始，音乐才在埃及人的生活中变得重要。在公元前3000年之前，埃及在举行宗教仪式时，常演唱赞神之曲，并有乐器伴奏。当时的乐器有叉铃、鼓、竖琴、横笛等。公元前1500年之后，埃及法老的军队屡屡与美索布达米亚地区接触，将东方的音乐带回埃及，促进了埃及的俗乐与舞蹈的发展。公元前664年以后，埃及被希腊人占领，希腊人尊崇埃及的文化且受埃及文化的影响。当希腊音乐文化高度发展之后，埃及也同样受到希腊音乐文化的影响。

在古埃及的墓葬里发现的一些浮雕上描述乐器的也有不少记载，包括乐器的形状和演奏的姿势和方式等，虽然我们不能根据雕塑和壁画来推断当时乐器是如何调音以及表现力如何，但是从不少的浮雕、绘画和文学作品里，我们可以了解到当时音乐的一些作用：大多在贵族家里和宴会中，在行进的队伍和葬礼以及神殿里使用，大多为祭祀和庆典而使用，乐师们演奏竖琴、琉特琴、小响板、双簧管和曲臂里尔琴等。音乐是埃及人生活的一个重要组成部分，而音乐人也在古代埃及社会中占有着不同的社会地位。处于最高社会地位的音乐人是神庙中的乐官（shemayet）——由女性担任，专属于某位神。为王室演奏的音乐人都被认为是天才的歌唱家或竖琴演奏家，他们享有人们的尊敬。而处于最底层的音乐人则是那些为聚会、节日演出的艺人，他们通常和舞蹈者一起合作。在古埃及也存在一些业余的音乐爱好者，他们不像那些专业的音乐人希望

自己能在音乐造诣上取得更高的成绩，业余爱好者们只是对音乐感兴趣而已。

我们可以从当时的寺庙中、王宫里、工厂里、农场里、战场上以及坟墓里发现音乐的影子。由于音乐在古埃及是宗教的一个重要组成部分，所以，我们不必惊讶于埃及的众神会和音乐相联系，就像生育女神哈托尔（Hathor）可以与舞蹈相联系。法老王朝时期的埃及就已经拥有较多种类的演奏乐器，如打击乐器、吹奏乐器、弦乐器等。打击乐器通常包括手拎鼓（hand-held drums）、响板（castanet）、铃铛（bell）、拨浪鼓（sistrum，一种宗教礼拜时所使用的乐器）等，以及经常被用来作为伴奏乐器的铃舌（hand clapping）；吹奏乐器通常包括笛子和喇叭；弦乐器通常包括竖琴（harp）、里拉琴（lyre）和琉特琴（lute）。乐器经常和它们的所有者一起被记录下来，而且，它们也会被描绘成是哈托尔女神或贝斯神（Bes）的形象。在古埃及音乐中，男人和女人的声音也通常被用来作为伴音。

在古埃及，无论是哪个社会阶层的人都喜爱舞蹈。人们伴随着歌声和鼓点有节奏地跳跃，街头艺人也在音乐的伴奏下取悦于路人。通常，音乐和舞蹈都是宴会或典礼的重要组成部分。舞蹈队经常被雇用在晚宴、聚会、旅店和神庙中表演。在富有的人家，主人会要求他的女眷学习音乐和舞蹈。无论怎样，埃及人都喜欢用舞蹈来和别人分享快乐。毫无疑问，舞蹈表演必定和音乐紧密相连，无论是在墓室中还是在神庙内，我们在描绘舞蹈的场景壁画中都能发现和舞者们在一起的音乐人，有时，舞者们自己也会敲打着某件乐器为自己伴奏。在节日中，人们随着古埃及乐队伴奏的旋律，边唱圣歌边鼓掌，而舞者们也随着音乐的节奏表演令人称奇的精湛舞技。古埃及最伟大的文化就是使用神奇的音乐和舞蹈来鼓舞整个社会。古埃及人懂得充分地享受生活，完全没有音乐与舞蹈的庆典在古埃及是不可想象的。

古埃及人并没有使用特定的符号来标记他们的音乐，所以，现在我们无法完全复原法老时代的埃及音乐。我们只有一个大致的有关法老时代的埃及音乐的印象：神庙典礼中的音乐或许使用了大量的发出卡塔卡塔响声的拨浪鼓（sistrum），同时还伴有合唱声，有时则伴有竖琴和打击乐的伴奏。聚会或节日时的音乐则是所有乐器的大合唱（有笛子、鼓、琵琶、铃舌等），有时也会请歌手来伴唱。

古代印度的音乐文化也是值得称道的，它的音阶、音律、旋律、节奏，都有自己独特的个性。在如今，一个八度内，十二平均律是分为12个等距离的

音，而在印度，则分为22个音。在这22个音上，产生很多音阶，它实际是一些音乐片断，称为“jatis”（迦提斯），在jatis的基础上加以各种变化又形成“raga”（拉格）。据说古代印度有11000种“raga”，近代的统计，仍有132种，其半数以上还在使用。印度音乐中的节奏，称为“tala”（塔拉），每一种raga都有自己的tala，印度的节奏大约有120种。印度的音乐在不同的jatis、raga及tala上，形成了无数令人着迷的曲调。

唱多佳（Chandoga）是萨曼斯（Samans，娑摩吠陀的圣歌）的歌者。唱多佳奥义书（即《歌者奥义书》）能帮助祭司们正确地演唱萨曼斯来取悦诸神。萨曼斯既可以被演唱也可以用维纳琴演奏。唱多佳认为，如果萨曼斯被正确地演唱，没有发音错误，那愿望就会得以实现。唱多佳还认为穆提（mukthi，信解、解脱），即脱离生与死的循环，获得永恒的解放也可以通过演唱萨曼斯获得。在此基础上的音乐观念，就作为一种崇拜模式来发展。它也变成了之后所有巴克提（bhakthi，虔信，奉爱）运动的基础，所有的其他取悦神的方式如典礼和献祭，都被通过宗教仪式专用音乐表达的简朴的巴克提所取代了。

第一部可以找到的全面论述戏剧理论（包括舞蹈和音乐）的梵文文献，是婆罗多的《舞论》（公元前200—公元200年），这部伟大作品的最初部分是由婆罗多牟尼撰写。《舞论》论述了戏剧的各个方面，包括舞蹈和音乐（特别是器乐）的门类，包括音调、音阶、情态模式和功能，乐器类型，表演技巧和伴奏风格。婆罗多在迦特（jati，音色、音调的分类）的基础上描述音乐体系，迦特是由穆卡那（murcchana）构成，穆卡那即建立在两个七分音阶调式（sadja-grama和madhyma-grama）的连续音符之上的音阶。婆罗多提到了陀鲁婆加纳（dhruva Gana），即在戏剧中起修饰作用的配合（诗歌或乐曲的）叠句。婆罗多还提到了微分音程：斯如梯（sruti，可听到的之意），他描述一个八度音阶由22个微分音程组成。三种不同大小的音程：4个、3个或2个斯如梯（即主音音阶、下属音阶、中音音阶）形成了古代音阶体系的基础。古代印度音乐这一时期的主要旋律概念是迦特。迦特由穆卡那构成，穆卡那可能形成于以下两种同源七声音阶中的一种，一个是sadja-grama（以音符sadja为主音的音阶调式）和madhyama-grama（以音符madhyama为主音的音阶调式）。这两个同源音阶仅有的区别是其中一个斯如梯的位置不同。术语“拉格(raga)”最早出现于《舞论》中，不是指音阶而是指“音色（tonal color）”——一种

人的情感和心智中表现出的色彩。《舞论》为这七个音符和 saptasvaras 作了注解，并为它们命了名，这些名字今天仍在使用（如 shadja，沙达佳；vrishabha，瑞沙瓦，等等）。它也把不同的斯瓦亚（svara）和不同的情味（rasa）联系在一起。

最早的印度史诗《罗摩衍那》作为一部口传史诗，也是按在口述传统中完善起来的音乐标准传播开来的，传说它由圣人蚁垤（即 Valmiki，中文有时译作跋尔密吉）编纂。它被认为是在公元前 200—公元 200 年之间产生的，年代上要晚于《舞论》。它是用“输洛迦（shloka，两个诗句构成一节的形式）”形式写成的。输洛迦指一种特殊的韵文，它以短促轻快的节拍和抑扬顿挫的押韵见长。在史诗中有大量的隐喻手法的使用；很明显音乐或桑吉特的精确概念在当时已充分形成并为人们充分品赏。罗摩本人就精通乾达婆音乐，即当时的“古典”音乐。术语“马迦桑吉特（marga sangeet）”也出现在史诗中，指被广泛接受和享有声望的音乐样式。马迦桑吉特有三个重要的特点：它由梵天和其他神灵创造和传播；它不是一种娱乐；它是取悦神灵的赠礼。史诗告诉我们，乐器统称为阿图达亚（atodya）。现在很多印度乐器的名字当时已经在使用，如维纳、维努、梵沙（vansha）、香卡（shankha，法螺）、大鼓（dundubhi）、贝里（bheri，半球形铜鼓）、魔力单鼓（mridang）、潘纳福（panav）和波吒迦（pataha，也有幡之意）。一些具备专业水准的音乐家，如 Bandi，Soota，Magadha 等，他们的曲目多是赞颂英雄事迹、部族和国家荣耀的歌曲。音乐术语如 pramana、拉亚（laya，节拍或节奏）、塔拉（tala）、萨玛塔拉（samatala）、卡拉（kala）、马特勒（matra，印度音乐的节拍概念）和 shamya 等均在史诗中出现频率很高。

史诗《摩诃婆罗多》诞生于公元前 200—200 年之间，比《罗摩衍那》稍晚。在《摩诃婆罗多》里有关音乐的内容较《罗摩衍那》少。《摩诃婆罗多》用“乾达婆”取代了术语“桑吉特”。这部史诗提到了更多特殊类型的音乐。音乐学或关于音乐的科学在《摩诃婆罗多》里被叫做“乾达婆论”。神仙乾达婆是音乐的行家。乾达婆和他的妻子阿普萨拉丝都擅长歌唱、演奏乐器和舞蹈。七个基本音符的名字（沙达佳）也在文中明确提及了。《摩诃婆罗多》的主人公之一阿周那（Arjuna，般度族三王子）曾从奇特拉森乾达婆（Chitrasen gandharva）那里学习音乐艺术。国王们则有他们自己的学校专门教习公主和她们的女仆表演艺术。

在巴勒斯坦早期文明中，无论是在宗教仪式上，还是在世俗活动中，音乐活动都十分频繁，音乐被视为上主的恩物，其赞颂神主的歌咏，无论是在内容上，还是结构上，都影响了后来的天主教音乐，尤其是那花腔式的歌唱。

以上这些早期文明社会的音乐，都显示出人类有着丰富的古代音乐文化。但可惜的是，它们缺少一种使音乐能得以很好保存适宜的媒介记录。我们对古代音乐的了解，大多依赖于对古代乐器的发掘，与古代音乐有关系的碑刻文字、图像、史籍的记载等，无论如何，我们再也听不到那时优美、动人心魄的曲调，因为，作为有特定物质媒介的音乐是稍纵即逝的。



第三节　古希腊的音乐





西方文明起源于古希腊。希腊的音乐除了具有其本身的重要价值外，它对后世的影响是极其重大的。西方早期的教会音乐、音乐理论的发展，都受到古希腊音乐的影响，至于音乐中重要的作为综合的声乐体裁歌剧，也是起源于古希腊的悲剧。

古希腊的地理范围，除巴尔干半岛南部的本土外，还包括爱琴海诸岛、小亚细亚西岸、地中海沿岸以及黑海沿岸的广大地区。在爱琴海南端的克里特岛和伯罗奔尼撒半岛的迈锡尼等地发掘的属于公元前 3200—前 1200 年的“爱琴文化”（也称“克里特-迈锡尼文化”），是迄今发现的古希腊最早的文化。古希腊音乐是欧洲最古老的音乐文化之一，在思想内容和艺术形式上综合了当时东、西方的文化成果，对后来欧洲各国音乐的发展有深远影响。荷马时期（公元前 12—前 8 世纪）广泛流传过各种劳动歌曲，如磨工歌、织布歌、割麦歌、放牧歌等。葡萄丰收季节常常伴随着青年男女的有领有和的劳动歌舞；在婚丧礼仪上分别演唱婚礼歌和葬礼歌；还形成了由凯旋歌和葬礼歌演变而来的“英雄史诗”体裁；自公元前 776 年起在奥林匹斯山脚下举行了每 4 年一次的体育竞技比赛，这种体育盛会常常伴有音乐。自公元前 590 年起开始有称为“奉祀阿波罗的皮托竞技”，音乐比赛起初主要是带器乐伴奏的歌唱比赛，后来加进了基它拉和阿夫罗斯管的独奏比赛。从一些诗词可以判断出音乐的不同体裁，其中有赞歌、诙谐的饮酒歌、悲歌、颂歌以及器乐曲等。流传至今的古希腊音乐的第一手资料极为有限（残存的乐谱还不到 10 件）。关于古希腊音

乐的知识主要来源于当时的绘画、雕塑、文学诗歌、史学、哲学著作等。

一、古希腊的音乐理论

古希腊的音乐文化高度发展，古希腊人进行各种生产劳动和社会活动时，都离不开唱歌和跳舞。古希腊人认为音乐是诸神创造的，它与宗教思想保持着密切的联系。在古希腊的文学和戏剧中存在着很多音乐。音乐是教育体系的一个组成部分。此外，古希腊音乐的成就还表现在它已产生了科学的音乐理论。

古希腊音乐最基本而具有特色的是音程理论。这是毕达哥拉斯（Pythagoras，公元前572？—前497？年）的功劳，他以数学的方式计算音程的度数：一根弦的1/2为八度，2/3为五度，3/4为四度等。他又把音程分为协和音程、不协和音程两种，八度、五度、四度是协和音程，其他音程为不协和音程。以后，亚里士多德认为毕达哥拉斯的学说不合理，因为音乐的协和与否，应由听觉来判定，而不能以数学来决定，但是在以后的岁月里，仍然是毕达哥拉斯的学说占据上风。

除了音程外，希腊人已总结出音阶的理论。其核心的音阶是多里亚（Dorian）调式，它由4个音组成：

mi—re—do—si

全音 全音 半音

如果把四声音阶内的全音与半音的位置变换，便可获得3个不同调的四声音阶：

多里亚（Dorian）mi—re—do—si；

弗里几亚（Phrygian）re—do—si—la；

利底亚（Lydian）do—si—la—sol。

联合两个相同性质的四声音阶，便组成了一个八度的音阶：

多里亚：mi—re—do—si　la—sol—fa—mi；

弗里几亚：re—do—si—la　sol—fa—mi—re；

利底亚：do—si—la—sol　fa—mi—re—do。

随后，希腊人又发明了另一种新音阶，称为混合利底亚音阶（mixolydian），它的结构是由两个不同音程排列的四声音阶并列在一起：

si—la—sol—fa　mi—re—do—si

再把以上音阶加以移位变化，又产生四种不同变体。

下多里亚（Hypo-dorian）：la—sol—fa—mi—re—do—si—la；

下弗里几亚（Hypo-phrygian）：sol—fa—mi—re—do—si—la—sol；

下利底亚（Hypo-lydian）：fa—mi—re—do—si—la—sol—fa；

下混合利底亚（Hypo-mixo-lydian）：mi—re—do—si—la—sol—fa—mi。

而下混合利底亚实际上与多里亚完全相同了。

节奏理论对古希腊音乐来说是相当重要的。其主要的时值只有长、短两种，长音节（—）是短音节（︶）的2倍，它等于两个短音。把这些长短音节组合起来，就得到不同的基本节奏或音步，相当于我们现在“小节”里的“拍子”。节奏的主要样式有：

抑扬格（︵—）

扬抑格（—︵）

三抑格（︵︵︵）

扬抑抑格（—︵︵）

抑抑扬格（︵︵—）

扬扬格（— —）

把几个基本节奏结合在一起，就形成了格律，就如我们的“小节”是由“节拍”所组成的一样。几个格律的结合就形成乐句的一部分或分句。乐句一般由两个分句组成，几个乐句合成乐段……希腊人将这些非常细致而又变化多端的法则运用到富有节奏的大型合唱作品中，如古希腊的悲剧。

古希腊音乐的基本特点是一种单音音乐，偶尔有支声复调；即兴创作和即兴演奏，是在一种法则的控制下进行的；音乐、舞蹈、诗歌三位一体。音乐的节奏、节拍与诗歌和舞蹈相一致。音乐与诗歌尤其不可分离，典型的节奏型来自诗歌的节奏和重音，诗歌的长短音节的划分构成基本的节奏系统。在音乐创作与表演上的即兴传统；在美学思想上认为音乐具有影响人的思想和行为的力量；在音乐理论上科学地建立起来的一套声学理论和基于四声音阶的音阶系统；以及确立的如音高、音程、调式、旋律、节奏等许多概念，具有普遍意义，并且沿用至今，仍在使用。

古希腊人已使用了用希腊字母指示的简单记谱法，最早的记谱法大约从公元前5世纪开始出现，是用希腊文的24个字母来标记的字母谱，包括声乐记谱法和器乐记谱法两类。它们年代久远，要想读懂它们，只能靠专家的

解疑了。

二、古希腊的乐器

历史的记述中曾提到希腊人所使用的各种乐器，其中最为重要的当属弦乐器里拉琴（lyra）和基它拉琴（cetra）。里拉琴（如图 1-1 所示）为一种较古老的乐器，是一种抱弹的弦乐器，稍后，它发展为较完美的基它拉琴。里拉琴的琴身使用龟壳做成，最初有四根弦，古希腊的四声音阶，便是由它的不同定弦而得来。以后，它增加到七根弦。基它拉琴（如图 1-2 所示）形状较大，结构更精密，声音比里拉琴要响亮，弦的数目由四弦至十八弦不等。这两种乐器皆为古希腊的国乐器，常在敬阿波罗神时使用。

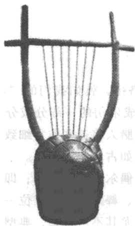


图 1-1　里拉琴

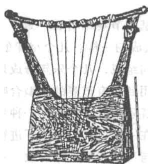


图 1-2　基它拉琴

作为古希腊文献和神话中提及最广、对后世产生巨大影响的乐器，里拉琴可以说是希腊乐器舞台上的主角，它常用于古希腊的颂歌或者史诗伴奏。

里拉琴在全世界的流传据说要仰仗公元前 6 世纪左右一位叫萨福的古希腊女音乐家和诗人，她擅长里拉琴演奏，并且能歌善舞，据说正是她精湛的琴艺、美妙的歌喉和动人的舞姿征服了欧洲各个国家的人民。

竖笛（aulos，阿夫罗斯管，或称双管）（如图 1-3 所示）是古希腊人的主

要管乐器，它的音色近似于现在的双簧管，由两根管子组成，一长一短，两管各有数孔，同时吹奏两管可发出和音来。竖笛常在敬酒神戴奥尼沙斯时使用。



图 1-3　竖笛

古希腊的音乐以单音声乐为主。古希腊人还没有“和声”与“复调”的概念，即使有合唱、伴奏，也是一种同音伴和。

作为同样重要的古希腊乐器之一，阿夫罗斯管是一个宽泛的概念，它泛指一切管乐器。古希腊文里面提到笛子都用 aulos 代表。由于形制和材料的不同，各种阿夫罗斯管都有其独特的音色特点，有的清脆有的沙哑，声音尖利，富于穿透力，因此常常被用于酒神赞歌和戏剧伴奏等相较于里拉琴偏世俗的场合。

除了以上 3 种乐器外，古代希腊还使用鼓、铃、拍板等体鸣和膜鸣乐器，和中国古代从材质上对乐器做八音（金石土革丝木匏竹）之分相似的是，古希腊人也撰文对乐器进行界定和分类，并用不同音色的乐器演奏乐曲，以丰富音乐的色调并通过绘画等其他艺术形式描绘乐器的外观。

三、古希腊的音乐思想

古希腊的音乐思想主要由哲学家们提出，如毕达哥拉斯，他是古希腊哲学家、数学家和音乐理论家。他用数学的观念揭示了音乐的音响学原理，认为数的比例是判断音乐是否和谐的标准，认为音乐与数学密不可分，音乐由数字决定，并体现了宇宙的和谐。数学的方法研究乐律，发明了五度循环定律法，指出弦长的比数愈简单则其音愈和谐，认为八度、五度、四度是协和音程，其他一切音程包括三度、六度都是不协和音程。在音乐美学上，毕氏学派认为：音乐是对立因素的和谐的统一，把不协调导致协调。这一观点是古希腊辩证思想的最早萌芽。毕氏的乐律理论一直延伸到十六世纪。亚里士多塞诺斯

(Aristoxenus，约公元前375—？年）则认为评判音乐的标准是人的听觉，是人对音乐的活生生的知觉。柏拉图（Plato，约公元前427—前347年）及其弟子亚里士多德（Aristotle，公元前384？—前322？年）则论述了音乐的伦理道德意义和表情作用：音乐可以影响人们的性格、行为和思想（音乐的教化作用)。音乐具有情感性质，不同的音乐能够以不同的方式对人产生影响。柏拉图认为最好的音乐“能够使最优秀、最有教养的人快乐”，但是，他不同意“音乐艺术的尺度是娱乐”。他认为“音乐教育除了非常注重道德和社会目的以外，必须把美的东西作为自己的目的来探究，把人教育成美和善的”。亚里士多德认为音乐有3种目的：“教育、消遣和精神方面的享受”，它能“使自由的人可以在暇余时享受精神方面的乐趣”。他还说：“音乐对人的性格有显著的影响，所以应该列入青年的教育课程里。”他认为，“多里亚式调式使人温和平静，弗里几亚式调式使人充满宗教狂热等”。克罗狄斯·托勒密(Claudius Ptolemaeus Ptolemy，约公元90—168年）是古希腊音乐理论的最后一位重要的解释者，认为音乐与天文有关，音的和谐与天体的和谐相联系，并与数学法则相结合。

古希腊人将各种美德都归之于音乐—— 一种感召心灵的神奇威力。他们的哲学家已经细致地确定了每个调式的表情意义或者精神特征：多里亚调式是庄严朴素的；下多里亚调式表现自豪或欢乐；弗里几亚调式则有纵酒之意等。某种音乐令人勇敢、积极，另一种则使人谦和、持重，还有一些则令人轻松而愉快。在对儿童和青年教育方面，音乐占有头等重要的地位，并被视为陶冶性情所不可缺少的手段。柏拉图和亚里士多德大大发展了关于音乐对情感和道德的影响之理论。他们把伤风败俗的音乐和那些能使人心灵高尚和振兴城邦的音乐仔细区别开来，并把音乐教育看做真正的国家大事，国家有义务去维护社会的道德观念，并为此制定使用音乐的规章制度。柏拉图建议应以埃及为典范，他希望把真正优美的歌曲用法律的形式固定下来，并认为唯有这种歌曲才能够传授给青年一代。古希腊丰富的音乐理论传统、柏拉图和亚里士多德在美学上阐述音乐的社会功能和教育作用、毕达哥拉斯用数学的方法研究音程及乐律，以及悲壮的音乐戏剧等都给后世留下了一笔宝贵的文化遗产。

此外，重要音乐理论著作是波依蒂乌的《音乐体制》、亚里斯多西诺的《协和的因素》、克里奥尼德斯的《协和导论》，这些理论著述中包括了关于音、音程、音阶和调式的重要概念。

四、古希腊的悲剧艺术

"悲剧"一词在希腊文里作 tragoidia，意思是"山羊之歌"。"悲剧"虽为悲剧，但它意在严肃，而不在悲。古希腊悲剧不但以神话为题材，而且以宗教叙事来构建剧情，从宗教视角和立场出发来审视和呈现社会生活，而这些则是古希腊人多神教的虔诚信仰和强烈的宗教情感使然。在古希腊，剧作家们早已在慢慢探索，从神到人，对人本的关怀也在渐渐深入——他们想要表达的不是匍匐在神灵面前那芸芸众生的哀鸣与叹息，而是顶天立地的天神，英雄与命运展开生死搏击的壮丽画卷，是人的意志与力量的颂歌。在古希腊悲剧中，这样一种深刻的人文关怀，启蒙着大众寻找人性光辉的表达之道，可谓一种美的探索。

在悲剧方面古希腊人显示了非凡的天赋，这是一种具有崇高价值的综合艺术。古希腊悲剧起源于对酒神的祭礼，在祭祀中供奉一头公山羊作为祭品，起初只有歌队围绕着祭司歌唱。大约到了公元前6世纪，祭祀的仪式逐渐戏剧化了，并且由演员替代了祭礼中的祭司。以后，演员的数目逐渐增多，这便是古希腊悲剧的开始。悲剧发展到公元前5世纪，达到其黄金时期，出现了三位伟大的作家：埃斯库罗斯（Aeschylus，公元前525—前456年）、索福克勒斯（Sopcles，公元前497——前406年）、欧里彼得斯（Euripides，公元前484—前406年），他们的悲剧作品使古希腊的这种音乐戏剧达到了登峰造极的地步。

埃斯库罗斯是希腊悲剧的创始人，被称为"悲剧之父"。《被缚的普罗米修斯》是他最著名的作品，在这部剧中，他仍取材于古希腊神话，描绘了这样一位悲剧英雄——普罗米修斯是很伟大的英雄形象，他从宙斯那里盗取火种，把火送给了人类，赋予人类智慧，因此，他得罪了天神，遭到了极其残酷的报复，被缚在遥远荒凉的高加索山上。在埃斯库罗斯的剧本中，神是主角，命运是主宰，面对无情的命运，纵使是神也无法反抗。埃斯库罗斯的成功探索之处就在于他将神人性化，既描写神的不幸遭遇，又揭示出人性的普遍弱点。

索福克勒斯是雅典奴隶主民主国家全盛时期的悲剧作家，被称为"戏剧界的荷马"。《俄狄浦斯王》是他的代表作，他讲述了俄狄浦斯杀父娶母的故事。在这部剧中，我们明显可以感受到作家对于人性探索的深入。在全剧中，

主人公着力反抗“神示”却不能逃脱其摆布的悲惨命运。在剧作中，明显减少了人物和场景的变化，人物的行动也单纯了许多。但悲剧情节却更加丰富了，而这恰恰是因为作者将重心转移到人物性格的描绘上来了。一种心理与性格上的着力描绘，极大地丰富了剧作的戏剧性，让观众能够更好地深入戏剧情境。从埃斯库罗斯的将人性寄予普罗米修斯神性的描绘，到索福克勒斯完全以人为对象，深刻地表达人性，可谓是重大的创举。

欧里彼得斯是雅典奴隶主民主国家处于危机时期的悲剧作家。他多借助神话传说题材来反映现实问题，他主张“按照人本来的面貌”来描写人物，他肯定人的自由意志，强调事在人为。《美狄亚》是他的代表作品，讲述了美狄亚与率领阿耳戈船英雄前来寻找金羊毛的伊阿宋一见钟情，帮助伊阿宋盗取羊毛，并杀害了自己的亲哥哥阿布绪尔托斯，不料对方后来移情别恋，美狄亚由爱生恨，将自己亲生的两名稚子杀害以泄愤，最后酿成了悲剧。在《美狄亚》中，剧作家大胆聚焦妇女的心理、一个相对弱势的群体的内心世界，赋予她们丰富的、富于生命力的形象特征。在《美狄亚》中，刻画了敢爱敢恨、足智多谋、有着坚强意志的美狄亚，并且深入刻画了她矛盾而激烈的内心世界，内心冲突——坚强性格支配下的复仇欲望与女人天性中的母爱本能之间的冲突，这样的创作不仅使得情节更有利于激化人物的内心冲突，更为重要的是，他让观众感受到了一种真实，细腻而果敢的生活片段。欧里彼得斯大胆地首次采用日常生活作为悲剧表现题材，悲剧到了他手中，现实的社会问题才特别深刻。

希腊悲剧的重要特点就是它从诞生开始就是一种生命悲剧，洋溢在剧作中的生命中极致的情感与不断探索的对于人性的终极关怀，这也是为什么古希腊悲剧虽历经千年但在今天仍然充满魅力的重要原因。从埃斯库洛斯到欧里彼得斯，从“伟大的德行”、“伟大的人性”到欧里彼得斯的“按照生活本来的样子去描绘”，正是这种对于生活本身莫大的尊重，以及对于剧中人和人性的终极关怀，可以说标志了旧日英雄悲剧的结束，也诱发了后来文艺复兴时期人文主义精神的回归。

这种悲剧是由合唱、独唱、对话交替出现而成的，对话的音乐性较少，但有时也加入一些朗诵调，并由乐器伴奏。歌队中唱的多属抒情歌曲，在进场时、剧情中和退场等各部分，歌队都会合唱，并随音乐节拍起舞，他们的人数为 50 ~ 60 人，共分四组；伴奏乐器主要是两支竖笛和基它拉琴。



第四节 古罗马的音乐



公元前338年，马其顿通过喀罗尼亚战争征服了希腊。到公元前214年至公元前168年，罗马又通过三次战争征服了马其顿。随后，罗马不断发动侵略战争，扩张版图，成为地跨欧、非两洲的庞大帝国。古罗马的征服者把被征服者的音乐文化连同金银财宝一并带回了本土，尤其是古希腊的音乐文化。

古罗马人尚武好战，尤为喜欢军乐。他们从各民族的乐器中，选取各种铜管乐器和打击乐器，用于军旅。他们使用最多的是长号（tuba）和布契那（buccina），前者有多种形制和用途，有的用于集合，有的用于行军，有的用于吹冲锋号，有的用于宣布关闭城门，有的用于宣告胜利；布契那是围在身上吹奏的圆形号角，中间有一道横档由左肩承托，吹奏时发出洪亮的低音。

古希腊的里拉琴和基它拉琴也被罗马贵族所接受，用于宫廷的音乐演奏。

有一种在后来产生极大影响的乐器——管风琴（pipe organ）（如图1-4所示），据说是在公元前3世纪，被亚历山大技师斯忒西比乌斯（Themistius）发明出来的。这种早期的管风琴利用水压鼓风发音，有15根铜管、两只橡皮做

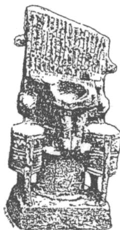


图1-4 早期管风琴

的蓄水槽和 12 只风箱，可以发出雷鸣般的声音。

古希腊的音乐大多数为罗马宫廷所继承，在盛大的宴会上，总有大群的歌手和乐师高唱赞颂统治者的颂歌。政治家的演说也常有笛子伴奏，语调的抑扬顿挫和笛声的优美起伏相映成趣，只是罗马的贵族不大喜欢希腊悲剧中那种庄严的合唱。

古罗马最重要的音乐理论家是博埃蒂乌斯（约公元 480—524 年），他改进了记谱法和乐器调音的方法，并用科学的方法整理传统的音乐理论，写成《音乐艺术》一书，对中世纪和文艺复兴时期的音乐创作产生了深刻的影响。





第二章　中世纪的音乐



第一节　中世纪的音乐概况



“中世纪”（Medieval）一词来源于拉丁语（诸如 Medium aevum，Media aetes，Media tempestas）。文艺复兴时期的人文主义学者认为自古代文明衰落至15世纪文化艺术的“复兴”整整1000年是一个“黑暗的”历史阶段。通常公认的“中世纪”的上、下限是公元476年（西罗马帝国灭亡）至1453年（君士坦丁堡失陷于土耳其人），也有根据其他历史事件来划分历史阶段的。因此，其上限的确定分歧很大，有公元250年（外来民族开始入侵）或675年左右的（地中海海上贸易由于阿拉伯人的征服而陷于停顿，卡洛林王朝兴起）；其下限的确定亦然，有的早至14世纪初和意大利的人文主义萌芽时期，亦有迟至16世纪20年代路德的宗教改革运动广泛传播时期，甚至有人认为中世纪一直延续到18世纪末。

西罗马帝国被日耳曼族群灭亡后，先后有法兰克（Frankish Kingdom）、伦巴德（Kingdom of Lombard）、奥多亚克（Odoacer，亦作 Odovacar）、勃艮第（英文 Burgundy，拉丁文 Burgundia，法文 Bourgogne）、汪达尔·阿兰（Vandals-Alan Kingdom）、东哥特（The Ostrogothic Kingdom）等王国建立。基督教作为统治阶级的工具与世俗政权开始紧密结合，随着封建社会形态的逐渐形成，基督教也渐渐在思想意识领域占统治地位。

加洛林王朝（Carolingian Dynasty）的查理曼帝国把蛮族入侵以来的日耳曼王国和政教联盟，通过一系列的措施，如要求国内的天主教堂和修道院开办学校等，调和为一种新的文化，然而，随着查理曼帝国的兴起和衰败，社会形态开始发生变化。9世纪期间，查理曼帝国开始瓦解，于是相对统一的中央集

权丧失，地方势力开始掌握权力，分立的诸侯在这种混乱的局势中，确立并发展了一种新的社会政治制度——西欧的封建制度（包括封主封臣制和封土制）。12世纪后，西欧封建社会进入盛期，尤其是采邑制的广泛推行加速了封建化进程，并形成了金字塔式的、依次互为主从的封建等级制度。随着查理曼帝国的彻底瓦解，作为教会保护者的国王地位的丧失，教会一方面开始与地方诸侯纠缠，他们占有大量的领地成为名副其实的封建主，并且在国家范围内划分教区，广建修道院；另一方面他们开始抬出教皇，加强教皇的权威以对抗封建君主，在政治统一逐渐消失和诸侯割据的同时，却为基督教统一欧洲留出了空间，由此揭开了政教斗争的序幕。

在中世纪，音乐在艺术中当推首位。圣托玛·达坎（1225—1274年），这位天主教神学家称音乐为“七大文艺之冠”，并把它看做“最高尚的现代科学”。它既是艺术又是科学，在大学里和算术、几何、天文一起作为教授的科目。在经院学派的想象中，音乐创作是一种理性的成果。正是这种被夸大了的理性结构，被宗教完完全全地接受与利用。音乐成为宗教生活及宗教文化的组成部分，所有神职人员都必须参加歌唱；许多人还学习承自先人的音乐理论知识，作为文科教育的初级科目之一。统一教堂仪式的运动（公元8—9世纪），导致了规定的统一的礼拜歌曲曲目（格里哥利圣咏），宗教音乐也正是在此时成为音乐历史的中心。

在宗教音乐发展的过程中，几种技术使它达到前所未有的高度，首先是出现了对位技术，它可使多个声部同时演唱、相互协调，而各自又不同；其次是调式理论得以总结，根据这个调式系统，对曲调进行了分类；最后，以前只能帮助记忆的纽姆谱（neumes）逐渐发展为精确的音高记谱法（pitch notation），其基本原则至今未变。

当然，除宗教音乐外，世俗音乐也得以发展。法国的游吟诗人、德国的恋歌诗人、名歌手以及各国的流浪艺人都对世俗音乐的进步起到推动作用。

教会音乐力图与世俗音乐相隔绝，以保持其“一尘不染”的“纯洁”性，但两者的相互影响不是任何清规戒律可以阻挡的。事实上，教会音乐与世俗音乐的交流日益频繁，到了中世纪后期，两者渐渐合流，为近代欧洲音乐的发展铺平了道路。



第二节 格里哥利圣咏



天主教会诞生于犹太民族地区，犹太人对音乐极为尊崇。希伯来人的宗教音乐由有乐器伴奏的歌舞组成，它很少有沉思默想的意味，具有强烈的甚至粗暴的气息，尤其显得响亮热烈，完全适用表现赞美诗篇中洋溢的激情。但是，在最初的天主教活动中很少唱歌或根本不唱，由于遭受迫害，他们的宗教活动非常隐蔽，怕歌声会暴露他们。然而在东方的叙利亚、埃及等地，天主教的宗教音乐得以迅速发展，圣经上的赞美诗很自然地提供了最初的歌词。

公元325年，罗马帝国皇帝君士坦丁一世（约公元280—337年）定天主教为国教。他建造了壮丽宏伟的教堂，制定了一套礼拜仪式，只有在礼拜中，才有统一的圣歌演唱。在4世纪时，米兰主教安布罗斯（st. Ambrosias，公元333或340—397年）在米兰建立了一所大教堂，立志整顿教会歌曲，改革圣咏的唱法，由他收集、整理、创作的圣歌，世称“安布罗斯歌曲”。对天主教音乐产生最大影响的是第六世纪罗马教皇格里哥利一世（Gregorius magnus），他锐意改革天主教会的仪式音乐。由他颁定的圣咏，被称为格里哥利圣咏（Gregorius Chant），亦被译为素歌或平歌（Chantus Planus，Plansong或Plainchant）。

格里哥利圣咏的形成与教会发展关系密切，教会初期的文化成分很复杂，有犹太人、罗马人、希腊人以及东方各地的人加入教会，他们有各自的音乐，在各地的宗教仪式中，使用的圣咏各异，对后来的格里哥利圣咏产生影响的有以下四个地域的音乐：

1. 叙利亚。当时的叙利亚被罗马帝国征服，它是最早接受天主教教义的地区之一。音乐方面令人瞩目的是对唱或答唱式歌曲，安布罗斯曾认为这些对唱曲和赞美歌引自米兰。

2. 拜占庭。拜占庭是东罗马的首都。拜占庭对宗教赞美诗的发展起到重要作用，歌词不是取自圣经，而出自诗人的手笔，模仿圣经中圣咏的样式写成。

3. 亚美尼亚。亚美尼亚约在公元303年接受了对基督的信仰，其仪式音乐主要使用赞美歌。

4. 巴勒斯坦。犹太人的宗教音乐在这里盛行，它对以后的基督教音乐产生了影响。

从4世纪开始，天主教广为流传，各地教会竭力推行隆重的祈祷仪式，各地仪式中的音乐却各不相同，大致可分五个派别：

1. 拜占庭圣咏。约在公元390年后，拜占庭圣咏（Byzantine Chant）才成为教会初期音乐中的一个派别。它有八个调式，与西方教会调式接近，6—9世纪是它的全盛期。它对各种圣咏产生影响，最后成为希腊东正教的音乐。

2. 安布罗斯圣咏。由米兰主教安布罗斯而得名。他第一个将东方教会流行的对唱曲引入意大利，并创作了大众化的赞美歌。安布罗斯圣咏（Ambrosian Chant）结构简单，但花腔很多，它与格里哥利圣咏很接近，有人认为它属于前期格里哥利圣咏。

3. 法国圣歌。法国圣歌（Galliean Chant）是西方教会初期音乐中的一个支派，流行于法国。5—7世纪是它的全盛期，至8世纪查里曼（Charlemagne）大帝引入格里哥利圣咏后才逐渐衰落。

4. 摩沙拉比圣咏。摩沙拉比圣咏（Mozarabic Chant）是盛行于公元711—1085年的西班牙地方教会和法国南部所使用的圣咏。它使用冗长的长吟式风格，与安布罗斯圣咏相近。至11世纪，格里哥利圣咏在西班牙占有统治地位时，它才逐渐消失。

5. 格里哥利圣咏。虽然在教会初期已有许多教会致力于圣乐的统一工作，力图使之集合于一种仪礼内，但是直到格里哥利教皇一世才基本完成。教皇格里哥利一世年轻时曾被派往拜占庭，那里的宗教音乐盛况及注重儿童音乐教育的状况都强烈地吸引了他。他任教皇时，于公元599年下令收集东西方教会的一切圣咏，经他拟定，编成一本《对唱歌集》（*Antiphonarius Cento*），以供一年四季的宗教仪式之用，其中包含有六百多首圣咏，世称“格里哥利圣咏（Gregorian Chant）”。格里哥利圣咏是天主教举行弥撒和每天8次日常祷告时所唱的圣歌。弥撒是一种宗教仪式，一种纪念和表演耶稣及其12门徒共进最后的晚餐的仪式。弥撒是拉丁语 missa 的音译，意思是“解散，离开”，来源于弥撒中的最后一句话“Ite，missa est”，即“仪式结束，你们离开吧”。弥撒圣祭是天主教最崇高之祭礼，基督的圣体圣血在祭坛上经由祝圣而成为真正的祭祀，乃十字架祭祀的重演，指的是基督教纪念耶稣牺牲的宗教仪式。相传格里哥利一世把这本《对唱歌集》用链条挂在罗马圣彼得大教堂的圣坛上，作为教会歌曲的准则。为了推行这些圣咏，格里哥利一世还创立了“唱歌学校”，在他的监督下训练教会歌曲的歌者，这便成为欧洲最早的音乐学校。公

元7世纪，格里哥利圣咏已流传各地，尤其是意大利北部地区。在11世纪时，除了米兰和西班牙外，其他地区都接纳它为仪礼中的圣歌。

格里哥利圣咏的基本功能是服从宗教礼拜活动，音乐肃穆、节制，最大限度地排除世俗的感性欲念。格里哥利圣咏是无伴奏的纯男声歌唱的单声部音乐形式，曲调是单声部的，其旋律音调平缓，节奏自由，不分小节，以级进和三度进行为主，偶有四、五度跳进，整个音乐音域较窄，即兴式而无明显节拍特征，建立在单纯的自然音阶基础之上，拉丁文歌词全都出自《圣经》，为散文的形式，一个音节有唱一个音的，有唱几个音的，也有唱许多音的。

格里哥利圣咏音乐形式体现了这三种音乐类型：

1. 诗篇歌调（psalm tone）。它是最古老，最原始的圣咏旋律，内容是《圣经·旧约》中的150首诗篇，这些诗篇格律不严格，每句长短不一，仅有上下句为一节的框架，以平稳均匀的同音反复为主，属于“音节式”圣咏。它的形式基本包括，引入的“起”（只用于第一诗节），吟诵音（同音反复的音，快速歌唱一诗节或句子），中间的“转”（半终止）和结尾的“合”（是旋律性最强的部分）。

2. 交替圣歌（antiphon）。交替圣歌原来为咏唱诗篇的方式，诗篇每一节的上下两句分别由两个唱诗班交替轮唱，后来这个交替的部分独立出去成为“交替圣歌”，它属于“纽姆式”圣咏。

3. 应答圣歌（responsory）。应答圣歌是格里哥利圣咏中最富艺术性的形式，它与交替圣歌一样，最初是指演唱形式——独唱者领唱一节诗篇，后唱诗班重复该节的前半部分。之后，唱诗班部分选用其他内容为唱词，而且旋律越来越花俏，成为独具特色的“应答部”。它属于“花唱式”圣咏。

格里哥利的歌唱方式有四种：独唱、齐唱、交替歌唱、应答歌唱，各种歌唱方式根据礼拜进行的不同场合决定。

格里哥利圣咏主要运用于日课（修道院僧人每天必做功课）和弥撒之中。到公元11世纪时，除了米兰和西班牙外，欧洲其他地区都接纳它为仪礼中的圣歌。



第三节 教会调式



教会音乐和古希腊音乐一样，拥有一套调式体系，但却是相当不同的体

系。格里哥利圣咏最初有八种调式。

【谱例 2-1】

第一调式（第一正格调式）　第二调式（第一变格调式）

第三调式（第二正格调式）　第四调式（第二变格调式）

第五调式（第三正格调式）　第六调式（第三变格调式）

第七调式（第四正格调式）　第八调式（第四变格调式）

以上八种调式大约创立于 11 世纪，在其中，还没有我们现在的大、小调式；只是到了 16 世纪，它们才被引入教会音乐，其体系按以下方式臻于完善。

【谱例 2-2】

第九调式（第五正格调式）　第十调式（第五变格调式）

第十一调式（第六正格调式）　第十二调式（第六变格调式）

由于错误地和古代相比拟，人们把这12种调式命名为：

①多里亚；②下多里亚；③弗里几亚；④下弗里几亚；⑤利底亚；⑥下利底亚；⑦混合利底亚；⑧下混合利底亚；⑨伊奥利亚；⑩下伊奥利亚；⑪爱奥尼亚；⑫下爱奥尼亚。

以上调式的名称多借用古希腊调式的名称，但旋法和次序则有很大不同：古希腊四种正调式以“e，d，c，b”为主音，调式由高向低排列；教会调式以“d，e，f，g”为主音，调式由低向高排列。教会认为前八种教会调式各有其不同的感情色彩：多里亚是庄严的，下多里亚是悲哀的；弗里几亚是欢快的，下弗里几亚是和谐的；利底亚是温柔的，下利底亚是虔诚的；混合利底亚是优美的，下混合利底亚是幽雅的。

八种教会调式是建立在“d，e，f，g”四个结音上的。调式有八种，每种调式却只有一个调，直到16世纪，才由瑞士音乐理论家格拉瑞安加上了以“c”音为结音的伊奥利亚和下伊奥利亚调式，以及以“a”音为结音的爱奥尼亚和下爱奥尼亚调式，成为第九调式至第十二调式。八种调式既不能移调，也不能转调或做任何半音变化，但唱歌者在唱某些音程时，感到很别扭，如：“f—b”是个增四度，有时要把“b”唱低半音，或把“f”唱高半音，才感觉舒服。这种降低半音或升高半音的变化，并不在谱面上显示出来，所以称为“伪音”。这种“伪音”的运用实际上为转调创造了条件，也为教会调式演变出后来的伊奥利亚、爱奥尼亚调式创造了条件。如多里亚调式因常常降低第六音而渐渐变成爱奥尼亚调式；利底亚因常常降低第四音、混合利底亚因常升高第七音而渐渐变成伊奥利亚调式，而这后两种调式到了17世纪确立成大小调体系，取代了教会调式成为近代欧洲音乐的调性基础。



第四节　记谱法的演进

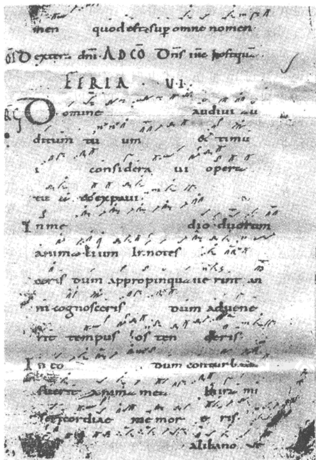


中世纪记谱法最早的文献来自胡克巴尔德（Hucbald of st. Amand），他提出用字母来记乐谱，即用开头16个罗马字母（从A到P，中间省去J）作为音名，A代表今天的c音。这种理论是9—13世纪重要的理论。

随着格里哥利圣咏的出现，人们确立了一种“纽姆谱”（Neumes）的记谱法，这大约是从9世纪开始的。它是以一种十分晦涩的方式表现某种旋律轮

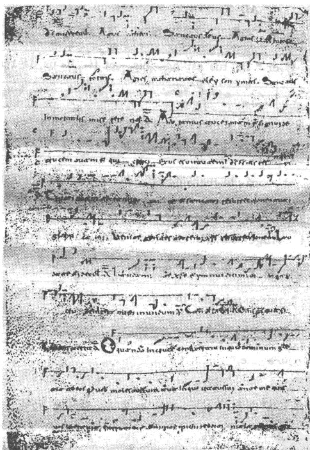
廓，或某些装饰音，用一些写在祷文上的，并与之相距不等的点来代表音的高度。如“·”代表一个比较低的音；“/”代表一个比较高的音；“ↄ/”代表先高后低的两个音；“✓”代表先低后高的两个音；“./”代表逐渐由低而高的三个音；“ᴗ/”代表由低而高再回到低音的三个音等。这种“纽姆谱”只能标明音高变化的大概趋势，而不能标出明确的音高（如谱例 2-3 所示）。

【谱例 2-3】



线谱的使用得益于意大利南部细心的僧侣们，他们在抄写乐谱时，为使抄写的谱子整齐雅观而画上一条线（如谱例 2-4 所示）。正是这偶然加上的第一条线，启发了后来五线谱的诞生。

【谱例 2-4】



10 世纪前出现了一条代表 F 音的线，接着第二条代表 C 音的线也出现了，为了便于确认，将 F 线绘成红色，C 线绘成黄色或绿色。到了 11 世纪，规多·达莱佐（Guido d'Arezzo）又把线加至四根，而纽姆符号也逐渐变成了方

形音符。规多是法国僧侣、作曲家，因曾负责意大利达莱佐地方唱诗班而被称做“规多·达莱佐”，他一生主要的成就是决定性地使用四线谱，关于四线谱的例子见谱例 2-5。

【谱例 2-5】

AD TERTIAM MISSAM. IN DIE.

Intr. 7.

PUer * ná-tus est nó- bis, et fí- li- us dá-tus est nó- bis : cú-jus impé-rí- um super hú- me-rum é- jus : et vocá- bi-tur nómen é- jus, mágni consí- li- i Ange- lus. *Ps.* Can-tá-te Dómino cánti-cum nó- vum : * qui- a mi-rabí- li-a fé- cit. Gló- ri-a Pátri.

E u o u a e.

规多·达莱佐还始创六声音阶（Hexachord）或阶名唱法。音阶的六个唱名为：

ut—re—mi—fa—sol—la

这来自于当时一首《施洗约翰赞美诗》：

ut qneant laxis;

Resonare fibis;

Mira gestorum;

Famuli tuorum;

Solve polluti;

Labii reatum;

Sancte Ioannes。

把这首诗的前六行取每句的开头音阶，而成六声音阶的唱名。第一音“ut”，后人觉得发音不响亮、不方便，便改为“do”，但在法国仍习惯用 ut，这便是唱名法的起源。以后又有人从这首赞美诗最后一句的两个字中各取一个字母“s”和“i”拼成“si”，作为第七个唱名。

规多还在从“G”到“e2”的 20 个音上建立了 7 个六声音阶，即 G—e，c—a，f—d1，g—e1，c1—a1，f1—d2，g1—e2。每个六声音阶都用“ut，re，mi，fa，sol，la”来唱，这就是首调唱名法的来源。

【谱例 2-6】

六声音阶体系

7. ut re mi fa sol la

6. ut re mi fa sol la

5. ut re mi fa sol la

4. ut re mi fa sol la

3. ut re mi fa sol la

2.ut re mi fa sol la

1.ut re mi fa sol la

G A B c d e f g a b c' d' e' f' g' a' b' c'' d'' e''

每个六声音阶的“mi—fa”之间是半音，其余都是全音。所以“G—e”的第三音是“B”，记做方形的“♮”，称为“硬 B”；“f—d1”的第四音是“降 B”，记做圆形的“b”，称为“软 B”；而“c—a”则既不包含“硬 B”，也不包含“软 B”。包含“硬 B”的六声音阶称为“硬六声”，包含“软 B”的六声音阶称为“软六声”，不包含“硬 B”或“软 B”的六声音阶称为“自然六声”。后来“硬 B”变成了五线谱的本位记号“(♮)”，“软 B”变成了降

记号“（b）”。

为了学唱，规多还发明了所谓“规多手”，教师可以用右手指着左手张开的各关节，顺利地唱出与之对应的自然音阶的各音（如图 2-1 所示）。

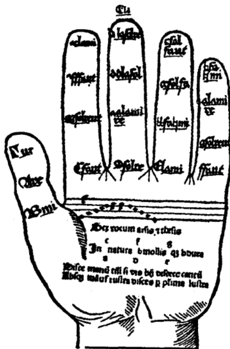


图 2-1

线谱发展到 13 世纪，德国的音乐理论家弗兰科（Franco of Cologne，著有《定量歌曲艺术》一书）提出用不同音符表明长短不同的音的设想，促成了“定量乐谱”的产生。它的产生实际上是俗乐的发展，要求节奏的变换，以求变化的原因；而在用四线谱记载格里哥利圣咏时，由于格里哥利圣咏没有拍子，节奏相对自由，这种矛盾尚不突出。“定量乐谱”使纽姆谱大大跨前了一步，出现了长短不同的四种黑头音符，即长方形的倍长音符（▬），旗形的长音符（▜），方形的短音符（■）和菱形的倍短音符（◆）。15 世纪时，线条多寡不一的谱式逐渐定型为五线，并变黑符头为白符头（▭、ㄗ、□、◇），又

增加了三种有符干和符尾的短音符，即小音符（𝅘𝅥）、倍小音符（♦）和微音符（♦）。现今五线谱上的全音符（𝅝）、二分音符（𝅗𝅥）、四分音符（♩）和八分音符（♪），就是由倍短音符、小音符、倍小音符和微音符演变而成的，当初黑头音符中最短的音符，变成了今天最长的音符，即全音符。至于节拍与小节，在12世纪就出现了小节记谱法，或者均称记谱法，按照宗教的观念，“三”被当做完美的数字来写，三拍子是唯一能被接受的；只是到了14世纪中期，二拍子才在记谱法和理论中出现。另外，由于有了小节线有规律的重复，必将使一首重唱曲的演唱更为方便，但它的使用却迟至16世纪末或17世纪初。



第五节　复音音乐的兴起
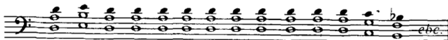


在古希腊时代，我们已见到“不同音（eterofonia）”这个名词。那时，已有用另一声部或乐器来伴奏主调的形式，而在天主教初期，教堂里只采用单声部的人声演唱，而无乐器伴奏。

大约到了9世纪，便出现了复音音乐。最早的尝试是以格里哥利圣咏为“固定调”，在它的上方或下方加上平行五度或平行四度的声部，称为“奥尔加农”（organum，也称为平行调）。“奥尔加农”是欧洲最早的“复调音乐”形式。公元9世纪，从事宗教活动的僧侣音乐家开始在格里哥利圣咏的单线条旋律的下方加一个平行四度或五度的曲调。于是，这个所加的曲调与原来的旋律就构成了一种简单的“复音”形式。这种“复音”形式就是“奥尔加农”，起初被看做是对圣咏的装饰，是为了扩展和丰富已有的圣咏。后来，世俗音乐的繁荣促进了宗教音乐的发展，奥尔加农这种“复音”形式也发生了变化。这就是在圣咏旋律的上方加八度、四度、五度音程。到12—13世纪，经巴黎圣母院的作曲家的发展，“奥尔加农”又有了新的发展，这就是增强了各个声部的独立性。由于声部的独立性加强，原来圣咏的旋律已不再是音乐的主线条了，旋律也变得复杂起来，声部之间的对位逐渐严格，于是，复调音乐就正式产生了。“奥尔加农”的产生和发展，极大地促进了西方复调音乐的发展。

奥尔加农可细分为四种类型：

1. 平行奥尔加农：在已有的圣咏旋律的下方加入相距四度或五度的平行声部，上面的主声部是圣咏旋律，下面附加旋律称为奥尔加农声部，是平行五度进行。它还有复合的形式，就是在两个声部各自叠置八度。平行奥尔加农的变化形式是同度到四度再到同度。这是属于早期的，两个声部以同度开始，然后上声部与下声部渐渐离开，直至四度为止，接着两声部以四度音程平行进行，最后结束于同度（如谱例 2-7 所示）。

【谱例 2-7】
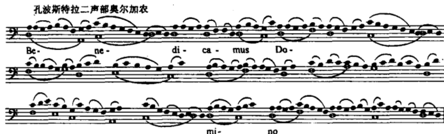


2. 自由的奥尔加农：它是数声部同时作四度、五度、八度平行进行（如谱例 2-7 所示）。变化更为自由的奥尔加农，旋律进行有平行、斜行，盛行于 11 世纪，在规多的论著中有提到，反向、斜向增多，出现声部交错。11 世纪两本复调手稿抄本《温彻斯特附加段圣咏集》保留了丰富的奥尔加农，以纽姆符号记录。音程结合以八度、五度和四度为主。

以上这两种原始的复调手法虽然简单粗糙，但它像基音和谐音一样有自然协调的音响效果。

3. 华丽的奥尔加农：12 世纪初，奥尔加农产生新的变化，附加的奥尔加农声部从下方移到上方，并逐渐向华丽、流动性、装饰性发展，从而形成华丽的奥尔加农，在西班牙的孔波斯特拉修道院和法国利摩日的玛夏尔修道院的一些手稿中有这种风格的奥尔加农出现。由此可以看出，原来是圣咏曲调已发生了变化，音变得长了，曲调已不十分明显，仅有衬托的作用。从这时开始，复调音乐中使用的圣咏曲调开始称为 tenor，持续声部或定旋律（14 世纪），它犹如大树的根，使音乐扎于宗教中，其枝叶的生长都从根部吸收营养（TSDT 的功能进行，终究要回到主和弦），它作为低声部，是音乐的基础（如谱例 2-8 所示）。

【谱例 2-8】



4. 有量奥尔加农：这要从节奏模式的产生说起，在记谱法发展中，音高明确之后，节奏才开始被人所注意，也是由于复调音乐出现的要求，多声部在一起结合就需要明确的节奏步调来控制。11、12 世纪，形成了一套节奏模式——六种节奏型，从节奏上可以看出“三分法”的拍子，相当于我们现在所说的八分之几拍，当时这被认为是“完美”。在音乐实践中，这些节奏的运用要灵活得多。有了固定的节奏就形成了所谓的“有量”，所有早期音乐中经常说的“有量卡农”、“有量记谱法”等，都是指节奏上有规矩可寻。

到 11 世纪末，出现了另一种称为狄斯康特（discantus），又称为“反行调”的复调音乐形式，它盛行于法国。狄斯康特是一个使人迷惑的名词，因不同时期具有不同的含义，故而，许多教材说法不一。狄斯康特是以奥尔加农为基础，加上节奏的运用而形成，所有声部都以有量节奏来唱。它的外加声部与固定调采用音对音的织体形式，有了对位的涵义，乐曲的整体上也显示出分句结构的特征，与结构松散的即兴的自由节奏的奥尔加农有了很大的区别。
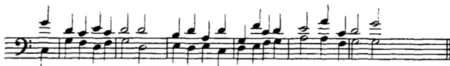
在狄斯康特中，外加的新旋律是作曲家自己创作的，并开始带上了非圣咏的性质。它不再是被动的写作，而是作曲家主观能动的自由创作，节奏上也获得灵活多变的独立性。过了不久，更多声部（三个声部、四个声部）的音乐也出现了，各声部的节奏、旋律显得更富于变化、各具色彩，在声部之间形成的纵向和音也变得复杂和斑斓起来，现代意义上的“复调音乐”由此诞生了。

12 世纪至 14 世纪中叶的全部复调作曲艺术（特别是狄斯康特）主要在法国北部发展起来，散布至欧洲其他各地。当时的巴黎是欧洲最具活力的学术中心，巴黎成了对位艺术的首都。其中，巴黎圣母院成为创作和研究复调音乐最

大的中心，在那里创作出了登峰造极的奥尔加农，并产生了这种复调作曲乐派的代表人物来奥南（Leonnin，约 1135—约 1200 年）和佩罗坦（Perotinus Magnus，约 1160—1240 年），他们是我们所知姓名最早的中世纪作曲家，他们的作品加上同时代法国许多佚名作品，统称为巴黎圣母院乐派的作品。
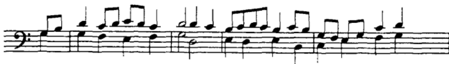
狄斯康特起初是即兴性的，是在原来旋律（格里哥利圣咏）的上方附加一个声部，以八度和五度音程作音符对音符的处理，以反向进行为原则，并容许声部交错，但仍有五度平行（如谱例 2-9 所示）。

【谱例 2-9】



稍后，又加入经过音，使旋律更华丽，最后也容许使用三度、六度、同度和五度等音程进行（如谱例 2-10 所示）。

【谱例 2-10】
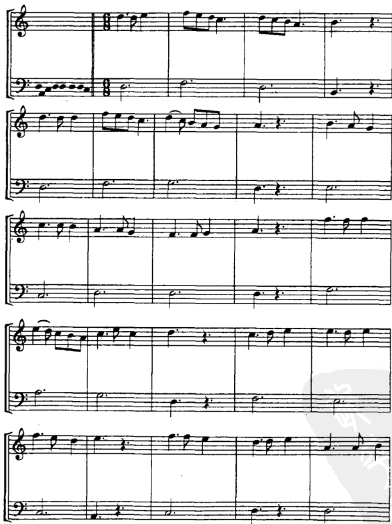


这样，在固定调与外加声部就有了“对位”含义。如果说奥尔加农由于各声部实质上并没有改变歌调，教会还能容忍的话，那么，狄斯康特就更有违教会的禁令了。在 12、13 世纪巴黎圣母院的作曲家经常采用这些形式，而到 1408 年，狄斯康特式的圣咏在巴黎圣母院被禁止演唱。
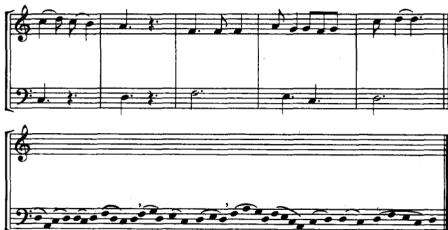
复调声乐技术在 13 世纪获得显著发展，这一时期乐曲的形式很多，除了奥尔加农继续以各种风格发展以外，还出现了一些新的复音音乐形式。

1. 克劳苏拉（clausula）。克劳苏拉是由众人齐唱格里哥利圣咏，与由两

位独唱负责演唱平行调部分轮流出现，它的最低声部是以格里哥利圣咏为持续调，然后以一个声部或两个声部或三个声部作对位式伴奏，这些声部都比持续调快，每个声部一般都无歌词，有时附上歌词也只有一两个字，以示旋律来自哪首格里哥利圣咏而已（如谱例 2-11 所示）。
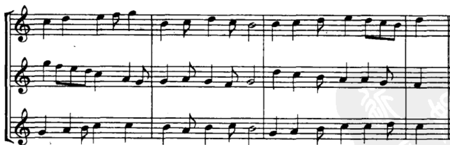
【谱例 2-11】





2. 孔杜克图斯（conductus）。孔杜克图斯（或译为康都克特）最初在历史上出现时，只是一种单音的抒情歌曲。复调的孔杜克图斯兴盛于13世纪初，它主要的特点是放弃格里哥利圣咏，每个声部都自由创作，声部的节奏大致相同，歌词内容并非是礼仪性的（如谱例2-12所示）。

【谱例2-12】



3. 经文歌（motetus）。经文歌是13世纪后期盛行的一种复音音乐。"motetus"一词源于法文，"mot"意为"词"，在克劳苏拉上方声部加入新的歌词，这一具有新歌词的声部称为"motetus"，但后来这一名称代表这一形式

作品的总称。13 世纪时经文歌结构按下列步骤形成：（1）选择格里哥利圣咏为最低声部的持续调；（2）将这持续调按照一种节奏型来定形；（3）在持续调上方加两个快节奏的声部；（4）加上的两个声部有各自不同的内容，有宗教的，也有非宗教的，文字并非只用拉丁文，持续调一般不附加歌词，如有歌词的话，也只是圣咏开始的一两个字；（5）多采用三拍子；（6）偶尔也有不协和音程出现。如谱例 2-13 所示。
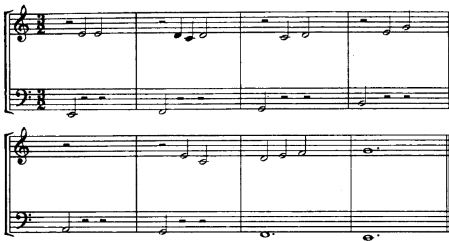
【谱例 2-13】

TRSPLUM
y po cri tepseu do pon ti fi ces ec cle si e di ri
MOTETUS
ve lut stel le fir ma men ti
TENOR
El gau. ....

carni fices In car pu l ise pu lis ca li lesge mi nant
ecc.
ful gent fa ctare la to rum
.... de

4. 打嗝式歌曲（hocket、hoquet 或 hoketus）。打嗝式歌曲是 13 ~ 14 世纪的一种复音音乐。这种乐曲的旋律常以休止符中断，同时与同样性质的另一声部相继出现（如谱例 2-14 所示）。

【谱例 2-14】



这些复音音乐的产生与发展，不仅使当时的音乐逐渐丰富起来，而且对后来的音乐产生了重要影响。



第六节　世俗音乐的发展



中世纪的宗教音乐占有重要地位，但是，世俗音乐仍然不断得以发展。世俗音乐与宗教音乐相比，有以下区别：

①就声乐而言，世俗歌曲也是一种单音音乐，世俗歌曲即兴成分很浓，常常有一种乐器伴奏；但宗教声乐作品此时许多已是多声的复调音乐。

②世俗音乐的歌词采用押韵的诗，多用地方语言；而圣咏的词则是散文式的，多采用拉丁文。

③世俗歌曲多采用分节歌或主副歌形式；宗教音乐形式则多样一些。

④世俗音乐在调式上多采用伊奥利亚和爱奥尼亚调式；而宗教音乐采用所有 12 种教会调式。

⑤世俗音乐的器乐已经产生。琉特琴与竖琴等拨弹类乐器，提琴类的弓弦乐器，笛子、双管、号角、风笛等管乐器已在欧洲各国流行，不仅用于声乐、

舞蹈的伴奏，也用来演奏各种器乐曲；而教会音乐主要是声乐。13 世纪以后，除了管风琴以外，一切乐器都被禁止使用。

中世纪有代表性、综合性的世俗音乐，可首推礼仪剧，它包括神秘剧（mystery）或奇迹剧（miracles）的形式，盛行于 14—16 世纪前期。它的前身是 10 世纪开始的、集弥撒和耶稣受难中戏剧性的成分而成，在圣诞节、复活节时，表演一种一问一答的对话式演唱，常在瑞士圣嘉伦修道院演出。这种形式后来流行于意大利和法国，人们把不同内容编排在一起，配上音乐，起初多属于表现先知们的预言、奇迹、基督复活等题材，后扩展至《圣经》中新、旧约的故事。这些礼仪剧之所以成为世俗的综合音乐体裁，关键在于其 16 世纪时已脱离了教堂，在广场和剧场里演出，剧中的演员不再是教士，而是职业性的艺人。他们采用地方语言，音乐多采用民间音乐，在内容上加上滑稽、诙谐的内容，甚至是粗俗不堪的笑料，因此，教会便放弃了演出这类戏剧，从而使这类戏剧单纯成为民间的戏剧，演出时伴奏的乐器有竖琴、雷巴伯琴（ribeche）、琉特琴等。

在中世纪，欧洲有代表性的世俗音乐的从事者有游吟诗人、恋歌诗人、名歌手以及各地的流浪艺人。

一、游吟诗人

游吟诗人早在古希腊早期的英雄时代就有了，大概是在公元前 10 世纪。游吟诗人往往不识字，口头传唱着神话英雄故事，在王宫贵族的宴会中演出。早在公元 1 世纪，拉丁作家卢卡努斯就把吟游诗人说成是高卢或不列颠的民族诗人或歌手。爱尔兰的游吟诗人通过咏唱保存了颂诗的传统。10 世纪的游吟诗人曾分为不同的等级，但在中世纪末，这类诗人衰落了。游吟诗人原指在凯尔特人中写作颂词和讽刺作品的人，后来泛指部族中擅长创作和吟咏英雄及其业绩的诗歌的诗人和歌手。
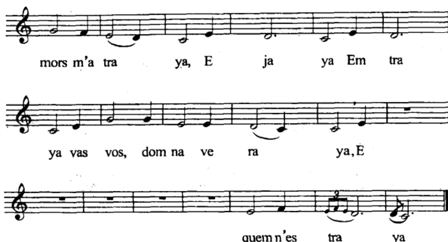
游吟诗人的起源，至今仍无法确知其详，但有一点，游吟诗人是首先产生在 12—13 世纪十字军东征时期法国南部的普罗万斯（Provence），它是游吟诗人的发祥地。法国南部的游吟诗人称特罗巴杜尔（Troubadours），他们骑着马到处巡游，用奥克语（普罗万斯方言）演唱情歌、牧歌、小夜曲、晨歌、感兴诗、辩论诗，内容以抒写爱情为主。小夜曲和晨歌是唱给自己所爱慕的贵妇

人、小姐听的，牧歌的内容大多是描写骑士和牧羊女的爱情。这些歌曲大多采用通谱歌的形式，即每段词唱不同的曲调。历史上第一个特罗巴杜尔据说是阿坤廷公爵纪尧姆九世。12 世纪中叶，特罗巴杜尔的流风余韵传到了法国北部，法国北部的游吟诗人称特罗威尔（Trouvère），他们用奥依语（法国中、北部方言）来演唱，大多是抒情的分节歌，所唱的诗歌不少于 4000 首。历史上最著名的特罗威尔是亚当·拉·阿莱（Adam de la Halle，1220—1288 年），他生在法国北部的阿拉斯，号称“阿拉斯的驼背”。他作有许多优美动人的歌曲，在 1283—1285 年，他所作的《罗班与马里翁》（*Le jev de Robin et Marion*）这部田园剧是法国的第一部喜歌剧，描写了少女马里翁与骑士罗班的动人的爱情故事。

谱例 2-15 是一位著名的游吟诗人的歌曲，作者佚名，它的基本曲调来自当时的一种舞曲埃斯坦匹达（estampida）。

【谱例 2-15】

ka len da ma, ya Ni fuelhs de fa
ya Ni chnz d'au zelh ni flors de gla. ya Nbn
es quem pla ya, proe dem na gua ya, Tro
qu'un ys nell mes sai gier a ya Del vos tre
bel cors,guem re tua ya, pla zer no velh qu'∧



二、恋歌诗人

恋歌诗人（Minnesingers）产生在 12—14 世纪，他们受到法国游吟诗人的影响，因大多演唱爱情歌曲而被称为恋歌诗人。与游吟诗人一样，他们也都是贵族骑士，他们常亲自演出自己创作的歌曲，乐曲多采用爱奥尼亚调式，两拍子或四拍子的节奏较多。最典型的曲式是包含两段诗节，末尾有一段尾声，前面的两诗节的旋律相同，皆以同一旋律歌唱，末尾则用另一新的旋律歌唱，即 AAB 的曲式。著名的恋歌诗人是瓦尔特（Walte von der vogelweide，1170—1230 年）、尼达（Neithart von Reunthal，1180—1240 年）、亨利（Heinrich von Meissen，？—1318 年）等。

谱例 2-16 是瓦尔特的歌曲《我的生命此刻充满喜悦》，歌词大意是：我的生命此刻充满喜悦，因为我看见了圣地。

12—14 世纪，德国在法国特罗巴杜尔的影响下兴起了游吟诗人，成为中世纪德国世俗音乐的代表。他们也都是贵族出身，所唱的歌大多是爱情歌曲，因此也可称为“爱情歌手”。

【谱例 2-16】

a

1.Nu al-arst lebe ich mir wer- de

2. Hie daz land und auch die er- de

a

Sit min sun - die ou- ge sight

Den man vil der e- ren giht

b

3.Mirst ge-schehen des ich je bat Ich bin kom-men

b

an die stat Da got men - nisch- li - chen trat

三、名歌手

名歌手（Meistrsingers，又译为“师傅歌手”、“歌唱大师”）可说是恋歌诗人的继承者。名歌手都是操各种手艺的诗人和音乐家，所唱的诗歌内容涉及各行各业的历史和传说。名歌手并不到处游荡，而是有组织的行会，每个人在行会中的地位，要通过各种唱歌比赛，按照严格的评分标准来评定。不熟悉唱歌旋律的，称为学徒；掌握这些规律的，称为学友；能够唱五、六个以上曲调的，称为歌手；能够按照现成曲调填写歌词的，称为诗人；能够自己作曲的，称为师傅。他们的活动始于 14 世纪，16 世纪得到蓬勃发展。名歌手的音乐有严谨的规范。

德国的海因里希·冯·迈森（1260—1318 年）是最后一个恋歌诗人，也是第一名名歌手。他的别号是“妇女颂歌者”。1311 年，迈森建立了名歌手的第一个行会，其后，全德国的每一个城市都建立了一个同样的行会。名歌手的行会发轫于中世纪末期，直至 1839 年才最后解散。其他名歌手代表人物还有

金匠波格纳、面包师科特纳、铅匠纳赫蒂加尔、毛皮匠福格尔格藏、市政府书记员贝克美森等。最著名的是纽伦堡的鞋匠汉斯·扎克斯（1495—1576年），他于1509年至1511年间参加名歌手的行会，作诗六千多首，常常自己谱曲，流传于各国中、下层人民之间。

四、流浪艺人

流浪艺人（Minstrels）是浪迹四方的音乐和杂技表演者。他们地位低下，无固定居所，无法律约束，常聚在一起，走遍全欧，后来才稍有组织。他们的音乐大多属于即兴性质，但也因此而能更纯真地表现出与生俱来的音乐。德国的高克勒（Gaukler）、法国的戎格勒（Jongleur）、英国的吉格勒（Juggler）和格里曼（Gleeman）都是这种流浪艺人。

在10—11世纪，生产力的提高、手工业和农业的分工与商业的发展，促成了城市的兴起，流浪艺人渐渐集中到城市，组成了一定的行会，从此流浪艺人在一定的区域内渐渐取得了法律的保障和教会的承认，并获得了固定的职业。12世纪游吟诗人、恋歌诗人兴起之后，流浪艺人常受雇于他们，成为其伴奏员、帮手和随从。

在欧洲各地的游吟诗人、恋歌诗人、名歌手和流浪艺人是中世纪世俗音乐的创作者、表演者与传播者。他们自己作诗、作曲，自己演唱、演奏，对中世纪世俗音乐的发展起到了特别重要的作用。



第七节　14世纪的“新艺术”



在14—15世纪初，神权至上的形势发生了改变，经济的繁荣、王权的加强，使预示着文艺复兴时期到来的“新艺术”出现了，“新艺术”代表了14世纪以法国为首的欧洲各国新的、不同于13世纪的“古艺术”的音乐风格的出现。

代表14世纪新的音乐风格的名称——新艺术，是14世纪初由一位法国籍天主教主教维特利（Philippe de vitry，1291—1361年）写的一本音乐理论著作《新艺术》所引起的。“新艺术”用以区别13世纪奥尔加农和经文歌的“旧艺

术”，其作品在重拍终止处仍以五度和八度为主，作品中三度和六度被广泛使用，作品仍以复音织体为主。另外，开始以最高声部为主要声部，如法国复音世俗歌曲中的叙事歌风格（ballade style）即是；音域较13世纪更为宽广而丰富；二分法的节拍划分普遍采用，有别于14世纪以前只有三分法的节拍划分。世俗化经文歌大量产生，且低音“固定声部”不必取自格利哥里圣咏。维特利的主要贡献在经文歌，他在经文歌的固定声部（tenor）延长每个音符，并反复用固定的节奏和曲调模式，使低音部格外缓和，且具支撑音响的作用，有此特征的经文歌称为“等节奏型经文歌”。

总的说来，14世纪的“新艺术”有以下特征：①通过导音的引进（最初被看做半音），使古代的调式发生了改变，一切调式逐步融合成现在的大小调（最后在16世纪完成）；②对位理论日臻完善，尤其表现为禁止平行五度和平行八度的连续使用；③和声风格的形成，逐渐摆脱了对位风格；④时值节拍的结构日趋规律化，力求节奏的简明与匀称。

以后，人们把14世纪这种新风格的音乐都称为“新艺术”。许多主张创新的作曲家都称自己为“新艺术派”。在这整个发展过程中并非毫无阻力与波折，当时就有许多人反对，其中最激烈的是一位音乐理论家雅各（Jacques de Liege，1270—1330年），他在《音乐的镜子》一书中，持保守态度，极力维护13世纪的“古艺术”。

法国新艺术最著名且有代表性的人物是诗人兼音乐家的威廉·德·马肖（Guillaume de Machaut，1300—1377年），他从1337年起开始担任兰斯大教堂的议事司铎。他是“新艺术”在法国最重要的代表作曲家，其代表作品为四声部复音作品：《圣母弥撒》（*Messe de Notre Dame*），这个作品中将弥撒“固定部分”的五部经文，以类似的风格动机，用音乐来统一化。他所写的法国歌谣曲，数量多于宗教音乐，并用“叙事歌风格（ballade style）”来创作，如用“维拉莱（virelai）”、“回旋诗歌（rondeaux）”，“叙事歌（ballades）”等，推展“叙事歌风格”（以最高声部的律动为主，下方二声部律动缓慢并多由乐器，如用六弦琴、大键琴或管风琴来演出），使之成为14世纪世俗作品的风尚。经文歌和弥撒的编写方法有“等节奏经文歌”及“各声部律动十分相近”两种，节奏以二分法为主，擅用切分音及三、六度的音程。他写了17首小曲，23首经文歌，一些器乐曲，45首配有器乐演奏的叙事曲，33首叙事歌曲。他主张音乐应传达自己的感情体验，在他的创作中，既运用宗教音乐的复调技

巧，将单音的游吟歌调提高为多声的复调音乐，又将世俗音乐的活力注入宗教体裁的作品。他的经文歌用法国歌谣曲的曲调来代替圣咏，调式运用升高七级的导音，以导音来进一步加强主音的倾向，从而增加了旋律的表现力。这位音乐家总结了中世纪法国音乐的全部成果，为即将诞生的尼德兰乐派奠定了基础。

谱例 2-17 所示是马肖的回旋歌：《美好和慈祥的面容》。

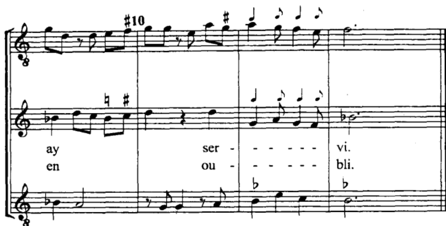
【谱例 2-17】

Triplum
Cantus
Tenor

1.4.7.Doulz vi - - - ai - re gra - ci - -
3.Weil - lies moy es - - tre pi - -
5.Se je sui un po hon - -

5

eus, 2.8. De fin cuer vous
teus, 6. Ne me met - tes
teus,



在意大利，受“新艺术”的影响和早期人文主义诗歌的启发，牧歌、猎歌、叙事歌等世俗音乐体裁得到了充分的发展，其复调技巧虽不如法国，但它具有优美的旋律。意大利新艺术的代表有佛罗伦萨的约翰（Johannes de Florentia）、波伦亚的雅各（Jacopo de Bologna）、培卢加的尼古拉（Nicolao de Perugia）等。最负盛名的是兰第尼（Francesco Landini，1335—1397 年），他是位盲人，擅长演奏手提式手风琴，也是一位出色的管风琴演奏家，同时还是一位优秀的作曲家。他至今尚存的作品约有 12 首牧歌、1 首猎歌、140 首叙事歌。留传作品以二或三声部的叙事歌数量最多。三声部歌曲采用叙事歌风格，即高音声部由人声演唱，下方二声部由乐器演奏。歌曲中大量运用了三度和六度音程。他追求独特的个人风格，所使用的终止式在和声史上被称为“兰第尼终止”：他独创乐句于终止前，高音部出现六度音，使结束时往上进行到八度的过程。



第八节　中世纪的乐器

中世纪早期教会对器乐是排斥的，随着中世纪后期世俗文化的繁荣，出现了一些器乐体裁，乐器种类也增多了。可以分为以下几类：拨弦乐器：竖琴

(harp)、潘多拉琴（pandora）、从罗马流传下来声音较尖锐的里拉琴（lira）、索尔特里琴（psaltery）、琉特琴（lute）、声音低沉的雷贝卡琴（rebecca 或 rabeca）；弓弦乐器：轮擦提琴（organistrum）和维埃拉琴［viella，它比现代中提琴（viola）要大但音响相似］，是中世纪有代表性的乐器；吹管乐器：竖笛（recorder）、横笛（pifferi）、双簧管类的肖姆管（shawm）、风笛、小号（tromba）、短号（cornetto）长号（trombone）、圆号。短号是中世纪最流行的乐器，它属于木管，常用木料挖成，也有使用象牙制成的，其外形颇似现在的长笛。它与小号比起来，占有优势，因为它能奏出半音阶，而小号只局限于自然音阶；打击乐器：钟琴（campanelli）、三角铁（triangoli）、钤鼓（cimbali）和鼓；键盘乐器：大型管风琴、便携式管风琴、固定式（桌式）管风琴。管风琴起源很早，在10世纪时已开始使用。13世纪时的管风琴，体积不大，除了^{b}Si音外，常由两个自然八度音阶组成，也有两个或三个音栓；14世纪扩展到三个半八度音域。管风琴于13—15世纪在欧洲广泛使用，除教堂采用大型管风琴外，也有在世俗间采用的袖珍管风琴（organo portabile），这种袖珍管风琴也有不同的形制。





第三章　文艺复兴时期的音乐



第一节　文艺复兴时期的音乐概况



按照西方音乐史的习惯，文艺复兴时期专指从1430年前后至1600年前后这一段历史时期。“文艺复兴”一词的狭义观点认为它基本上是一场意在恢复古代哲学和艺术价值的运动；广义的观点认为，这是一个由个人到社会都产生了新的理想和观点的时期，一个发现和飞跃的时期，在这个时期，新发明都和往日的“黄金时代”联系起来，以证明自己的价值。

文艺复兴思潮以人文主义思想为基础，反对经院哲学和禁欲主义；以古希腊的自由艺术为楷模，强调人的兴趣，力图发挥人的创造才能，表现人的意志和感情。文学、绘画、雕塑、建筑领域的文艺复兴，发轫于13、14世纪之交的意大利。音乐上的文艺复兴比文学和造型艺术领域推迟了100多年，且发祥地也不在意大利，而是在法国、比利时和荷兰。音乐领域里的文艺复兴是从勃艮第乐派开始的，其继承者为尼德兰乐派。威尼斯乐派与罗马乐派又从某种意义上继承了尼德兰乐派，并将复调声乐创作推向高潮。

文艺复兴时期在天主教会史上最大的变动是16世纪基督教的产生，马丁·路德在宗教改革中也改革了宗教音乐，而法国、英国的基督教音乐也逐渐形成了自己的特色。

就16世纪而言，世俗音乐与宗教音乐已经是平衡发展，人文主义诗人的活跃激起了作曲家的热情。当时的世俗音乐在法国、英国、德国、意大利等地都很兴盛，影响较大的是法国歌谣曲和意大利牧歌。

从具体音乐形态而言，这一时期的音乐冲破了中世纪音乐理论的约束，获得了多方面的“解放”，其包括诗体格式、节奏模式等节奏、定旋律原则

和毕达哥拉斯律制；乐音范围不断扩大；音乐的表现力大大提高，且词曲之间新的结合关系出现；器乐的独立性大大加强；复调音乐逐渐达到全盛，并且促成了和声风格的形成；调式摆脱了旧的体系，逐渐融合成现在的大小调体系。

“文艺复兴”这一新时代的到来，使音乐和音乐家们面临着崭新的美学和哲学观念的冲击，伴随而来的是全新的社会状况和技术水准，还有音乐技术在特定范围内的稳步提高。



第二节　勃艮第乐派



勃艮第帝国（Kingdom of Lower Burgundy）在11世纪已存在，当时的领土包括瑞士西部、法国的一部分地域，14世纪中叶脱离法国的管辖。大约在公元1400年，这个王国扩展到法国北部、比利时的一部分和荷兰。约在1477年勃艮第王在战争中被杀后，这些地域便被路易十一世（Louis XI）夺去。因为当时勃艮第王朝的王侯菲利普（Phillippe le Bon，1419—1467年）等对音乐的热爱与对音乐家的支持，在勃艮第聚集了一批优秀的音乐家，形成了勃艮第乐派。
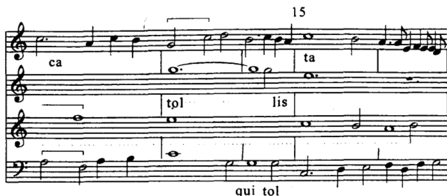
15世纪上半叶，法国的东部城市第戒是勃艮第帝国的首都，也是当时的音乐中心。勃艮第作曲家以杜费（Guillaume Dufay，1400—1474年）和班舒瓦（Gilles Binchois，约1400—1460年）为首，对音乐的文艺复兴起着巨大的作用，史称勃艮第乐派（Burgundian School），他们于15世纪时在查理公爵的领地上活跃非凡。他们抛弃了复杂的对位音乐，喜爱更简单、更具感染力的风格。他们在实践中把弥撒曲的各个乐章都建立在相同旋律的基础上，因而在一种大型结构上获得统一。除了弥撒曲和经文歌外，最有特色的作品是他们的世俗音乐。他们在英国作曲家邓斯泰布尔（Dunstable，约1390—1453年）的影响下，发展了一种清澈、明朗、和谐而富有表情的音乐语言。他们在音乐艺术中注入民歌的魅力，他们是亲切的抒情形式的大师。

杜费是一位天主教神父，他是15世纪前半期最重要的作曲家。他的音乐旋律华丽，在复调的处理上，超越了“新艺术”时代的对位限制；在和声的处理上，综合了英、法、意等国音乐的特点，而又独树一帜。他的作品大多属

于三声部复音音乐；在宗教音乐方面，他创作了大量的弥撒曲和经文歌。杜费的《慈爱的圣母》突出体现他的风格。他以格利哥利圣咏为基础的固定旋律上升到女高音的声部，这样听者可以很清楚地听到它。在这里，它已不是一个神秘的象征，而是悦耳的优美的旋律。当歌词融化在音乐中时，美妙的和声与交织在一起的声部发出了光辉的音响。杜费在音乐中引入了新的和谐音响，这是他的明朗艺术所取得的非凡成就之一。他的艺术是在音乐的文艺复兴时期的曙光中出现的。

谱例 3-1 是杜费的弥撒曲《脸色苍白》中的羔羊经，歌词大意是：免除世罪的天主羔羊，请您垂怜我们。

【谱例 3-1】



在俗乐方面，杜费创作了许多歌谣曲、叙事曲与回旋曲等，旋律优美、曲式自由。

勃艮第乐派另一位重要代表班舒瓦，年轻时曾是一位军人，后来当了神父。1430—1460年间，他在勃艮第王朝内服务于菲利普王侯。他创作了大量的歌谣曲，这是最能代表他风格的歌曲，旋律华丽流畅。他创作的宗教音乐如经文歌、弥撒曲则明显不如歌谣曲完善。

从音乐形态上看，勃艮第乐派有以下音乐特征：①三声部的复调乐曲较常见；②旋律和节奏的发展集中在高声部；③旋律的进行常以三度音程进行；④假低音的技巧（即三度和六度平行进行）常被采用；⑤乐曲的各声部常用和弦法处理，而不常用对位化处理；⑥兰第尼终止更为普遍地采用；⑦少用固定调作为持续调。

勃艮第乐派以其优美、细腻、华丽、偏重于世俗音乐的创作，对后来法国—佛莱芒乐派产生了极大的影响。



第三节　法国—佛莱芒乐派

法国—佛莱芒乐派（Franco—Flamande School，或称为“法国—佛兰德乐派 Franco—Flandre”）可说是勃艮第乐派的延续，其地点也是处于今天的法国北部、比利时和荷兰的南部。从最广义上讲，所谓尼德兰乐派（Nelher Lands School）即指这个乐派。这个乐派产生于15世纪二三十年代，一直持续了150

多年。

这个乐派的音乐家按照民族和语种，可分为两支：一是法国支；二为佛莱芒支。但这两支在风格上显然有统一性——他们共同创立了一种新的复调风格：复调的每一声部旋律都有相同的重要性，以及爱好丰满的音响、简单的和声的功能（三和弦完整地出现，有充实的音响效果）和流畅的节奏。他们的作品常常带有宗教色彩，把普通的弥撒配以音乐成了他们的一个主要任务，弥撒曲的声部以四个声部为主（有时抑或有五、六个声部），但两声部的二重风格的乐曲也很普遍。在他们的同一首作品中，和弦式的风格与对位处理交替使用，这是法国—佛莱芒乐派的典型章法。假低音的技巧和兰第尼终止绝迹，取而代之的是正格终止和变格终止。在法国—佛莱芒乐派作曲家的手里，复调艺术获得了高度的发展，他们的创作风格各具特色，大致可分为两种类型：一种是严格的复调音乐，各声部连绵不断地独立发展；另一种是在复调织体中可以见到和弦式的进行，常常使用鲜明的音响对比。

法国—佛莱芒乐派的风格还扩展到了非宗教音乐领域，如法国的歌谣曲（Shanson）、德国的艺术歌曲（Lied）和意大利的复调牧歌（Madrigal Polyphonique）直至管风琴曲。

15 世纪后半叶法国—佛莱芒乐派最具盛名的作曲家是奥克亥姆（Johannes Ockeghem，1430—1495 年）、奥布瑞赫（Jacobobrecht，1450—1505 年）、约斯堪·德·普雷（Josquin des Prez，1450—1521 年）、奥兰多·迪·拉索（Orlando di lasso 或 Orlandus lassus，1532—1594 年）等。

奥克亥姆长期供职于皇家教堂，所作弥撒曲庄严宏伟，旋律宽广，音响丰满。他在发展模仿复调技术方面有较高的成就，所作“谜的卡农”往往只写一行谱，但指定要由若干声部演唱，各声部唱的是同一个谱，但要改变了谱号或拍子唱，隔开一定的时间或空间距离唱，或把谱子倒过来唱。作曲家对具体唱法秘而不宣，让唱的人去猜；有些卡农的唱法谁也猜不着，只有作曲家自己知道，所以叫“谜的卡农”。奥克亥姆的作品很多，现存约有 20 首弥撒曲、经文歌和康佐那曲（Canzona）。他有一首常被人提到的经文歌《感谢上主》，这是一首三十六个声部的卡农曲，主题在不同声部回旋 9 次之多，有很高的艺术水准。

奥布瑞赫的音乐活动不仅限于荷兰、比利时一带，还曾涉足意大利。他的大部分作品采用自由对位的方式，并注重旋律的优美，作品有弥撒曲、经文

歌、坎佐那曲等。

法国—佛莱芒乐派杰出的音乐家约斯堪·德·普雷，他完成了从中世纪无名氏作曲家，经过歌特后期一些不鲜为人知的人物向文艺复兴时期极有个性的艺术家的过渡。他是在迷蒙的历史中显现出来的第一位个性完满的作曲家。

约斯堪是奥克亥姆的学生，他也致力于复调技术的革新，作品注重表情达意。无论是弥撒曲、经文歌还是歌曲，音乐着重描绘歌词的情趣。他还常使主调音乐风格和复调音乐风格在同一首乐曲内交替出现。他的音乐已不再像数学式的，而具有诗样的意境。他的弥撒曲至今保存有 30 首左右，多属于四声部乐曲；经文歌约 100 多首，有二声部至六声部不等，多采用卡农式处理；此外还有约 70 首歌谣曲，由三个声部至六个声部组成，歌词有法文、意大利文与拉丁文。约斯堪的一生颇多曲折，先在宫廷中供职，后又在教堂中任牧师会会员。他的事业的前几年致力于卡农技术的完善，以后他发展一种自由的连续不断的主题模仿手法，使乐思游刃有余地作富有想象力的发展。他的音乐情感丰富，旋律安详完美，和声有表现力。他的音乐的明晰的结构体现了文艺复兴时期人文主义的光芒。

法国—佛莱芒乐派在 16 世纪时仍占有重要地位。这个乐派最后一位伟大的作曲家是拉索，因他曾生活在比利时、德国、意大利、英国、罗马、法国等地，接触过各国的艺术，他的音乐创作包容了各国的因素，但根源是意大利的文化基础。他是一位多产的作曲家，曾创作 52 首弥撒曲、100 首圣母赞主曲(Magnifincat)、约 1200 首经文歌和其他的圣咏、哀歌，此外还有俗乐的牧歌和歌曲等。在弥撒曲方面，拉索喜欢模仿式的弥撒曲，借用民歌作为主题。这些乐曲多属于四个、五个声部，也有少数是六个声部至八个声部的作品。这些弥撒曲多使用主调音乐方式进行。经文歌是拉索最喜爱的一种体裁，这些作品中的对位技巧已达到炉火纯青的地步。同一首作品中，他使用完全拍子和不完全拍子的复节奏处理，还使用主调音乐的风格，配合威尼斯双重合唱的处理。他还将牧歌风格的素材渗入经文歌之中；他改变乐曲声部的数目，适当地处理高声部与低声部的协调和对称的音响效果，和声的处理，已接近现代的意义。他并不喜欢以格里哥利圣咏为固定调，而多自由创作。可以说，他的经文歌结束了一个半世纪以来这种乐曲的演变。

在世俗音乐方面，拉索受意大利文艺复兴精神的影响，反映了人文主义精神。他创作的牧歌与维兰奈拉（Villanella）已达到尽善尽美的程度，使艺术精

神和技巧达到高度的和谐。他的无伴奏合唱《回声》由四部合唱与四重唱前呼后应，描写空谷回声，是一首脍炙人口的卡农曲。这首世俗性的无伴奏合唱曲既是主调和声与复调手法的完美结合，又体现了自然界回声与人的生命力的完美结合，它采用了当时意大利民间歌曲体裁，音乐语言简洁生动。作者巧妙地以两组四声部合唱形式、运用模仿复调手法，形象地描绘了一群青年在山谷中与回声互相问答的情景，不仅收到了回声的效果，而且表达出明朗乐观的情绪。

拉索总结了前人的经验，把复调音乐的创作推上高峰，并为复调音乐过渡到主题音乐开辟了道路。他的作品有两千首之多，除了大量的弥撒曲、经文歌和圣母颂歌外，还作有许多反映世态风俗的世俗音乐作品。从意大利的牧歌到法国的歌谣曲，再到德国的利德，等等。这些作品大多轻松活泼，通俗易懂，极富有人情味。他的艺术中包罗了文艺复兴时期音乐的主要潮流：法国音乐的优雅和巧妙，德国音乐的深刻和丰富的细节，意大利音乐的细腻和美感。拉索创作的作品风格是超民族的，他的作品风靡了整个欧洲。拉索和其他法国—佛莱芒乐派大师一样，在意大利度过了形成自己风格的时期。著名的《西比尔的预言》就是属于这一时期的作品。这部音乐具有青春时期的全部充沛精力和暴风雨般的生活。拉索音乐的特点体现了文艺复兴时期强大的浪漫主义潮流，因此，拉索的艺术是法国—佛莱芒乐派复调音乐的顶点，他的艺术体现了文艺复兴时期的神韵和光辉。

与拉索同时代的作曲家还有菲利普·蒙特（Phillippe de Monte，1521—1603 年）、克莱门斯（Jacobus Clemens，又名 Clemens non Papa，1510—1556 年）、马克（Giovanni Jean de Macque，1550—1614 年）等。

15 世纪上半叶到 16 世纪下半叶，是法国—佛莱芒乐派的最后时期，这一时期也是文艺复兴音乐最辉煌灿烂的阶段。以拉索为代表的人文主义作曲家的作品充满强烈的戏剧色彩，展现出一幅幅感情画卷，使人预感到巴洛克风格的到来。



第四节 罗马乐派



16 世纪以罗马的圣彼得教堂和教廷礼拜堂为中心，聚集了一批作曲家、

歌唱家，从事着复调声乐的创作，使复调声乐技巧达到了一个很高的水平，这些音乐家被称为“罗马乐派（Roman School）”。这个乐派最早的代表作曲家是高斯登索·菲斯大（Costanzo Festac，1490—1545年），但他的复调对位技术仍然是延续法国—佛莱芒乐派的风格，并没有太多独自的个性。比他稍晚一点的乔凡尼·阿尼穆契亚（Giovanni Animuccia）则是罗马乐派早期的另一位代表作曲家，他著有许多对位技巧很高的弥撒曲和经文歌。罗马乐派最具代表性的作曲家是乔凡尼·皮埃路伊基（Givanni Pierluigi di Sante，1525—1594年），但他常因他的出生地而被人称为帕勒斯特里那（Palestrina）。帕勒斯特里那早年在罗马学习音乐，大约20岁时返回故乡担任当地教堂的管风琴师，后来又到罗马的几个教堂服务，担任作曲并指导合唱。他的一生可以说几乎没离开过罗马，他的一切艺术活动都没离开过教堂。

帕勒斯特里那是一位宗教音乐的天才，他把法国—佛莱芒乐派的复调技巧发展到顶峰，并结束了这个时代。他的作品优美，数量惊人，有弥撒曲103首，经文歌330首，奉献曲（offertorium）68首，赞歌（hymnus）87首，圣母赞主歌（magnificat）35首，哀歌（lamentationes）13首和其他各种宗教歌曲；另外还有使用意大利语歌词的宗教和世俗性质的牧歌各2册，康佐那歌曲（canzona）等180多首。以上乐曲大部分收集在1862—1894年出版的33卷全集中，但后来又发现了他另外的作品，《新帕勒斯特里那全集》1939年后在意大利陆续刊行。对于帕勒斯特里那的作品数目，学者们意见常不一致。

帕勒斯特里那最喜爱创作弥撒曲，他的弥撒曲有四声部、五声部、六声部和八声部等不同的处理。经文歌也是他所钟爱的，他创作有四声部至六声部、八声部、九声部和十二声部的经文歌，其中以五声部的为最多。此外，赞美歌、哀歌等乐曲虽然很多，但并不属于其代表作。帕勒斯特里那的风格特点是：歌词不再为复杂的声部进行所掩盖，各个声部都有清晰的表现，声部进行得平稳流畅、和谐清新，避免不协和音程的交错，没有尖锐的不协和音，词曲原则是一词一音，形成一种崇高、诗意的所谓“帕勒斯特里那风格”。他在尊重传统的前提下，通过深入的探索，创造出新的音乐风格，他的无伴奏合唱为后来的宗教音乐创作提供了新的榜样。

谱例3-2是帕勒斯特里那《马尔切里教皇弥撒曲》中的“羔羊经”片段。

【谱例 3-2】

CANTUS
5
A - gnus De - - - - - i,

ALTUS
A - gnus De - - -

TENOR I
A - gnus De - - - - - - - - -

TENOR II

BASSUS I
A - gnus De - - - - i,

BASSUS II
A -

10
A - gnus De - - - - - i, A -
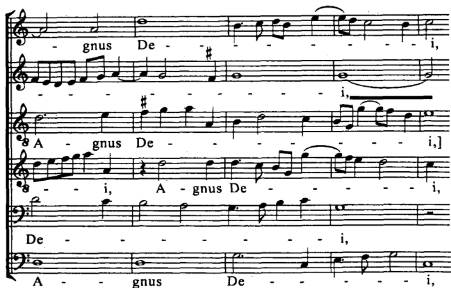
- - i,[De - - - - - i,] A-gnus De - -

- i, [A - - gnus De - - - - i,

A - gnus De - - - - - - - - -

A - gnus

gnus De - - - - - - - i,



在他的影响下，罗马出现了一批有影响的作曲家：乔凡尼·玛丽亚·纳尼尼（Giovanni Maria Nanini，1545—1607 年）、阿纳里奥（Felice Anerio，1567—1621 年），以及英杰涅里（Marco Antonio Ingegneri，1545—1592 年），后者与帕勒斯特里那的风格十分接近。



第五节　威尼斯乐派

16 世纪，威尼斯的音乐达到一个辉煌的时期。这里有一批积极探索的作曲家，他们以圣马可大教堂为中心，进行双重合唱的探求，在华丽的乐曲中，追求丰富的混合与对比的音响效果。此外，其半音和变调手法对生动的牧歌发展也起到推动作用。

威尼斯乐派（Venetian School）起源于 15 世纪后半叶，它产生大的影响是因为佛莱芒人维拉尔特（Adrian Willaertc，1490—1562 年）的非凡创作，在 1527—1562 年间，维拉尔特在圣马可大教堂任乐长，他对威尼斯的音乐

生活起到了决定性的推动作用。维拉尔特把佛莱芒复调音乐传统在适应威尼斯当地的特点的前提下加以发展，为威尼斯乐派的形成做了准备。由于圣马可大教堂有两个管风琴，维拉尔特便对乐曲进行了双重合唱处理：两个合唱队分站在教堂两侧，而合唱队又分为数个（通常为两个或三个）不同的组，这些组（交替地）各自演唱或一起分列合唱（coro battente 或 coro spezzato），常为八个声部、十二个声部或更多声部，由两个管风琴分别伴奏，效果极其辉煌。维拉尔特在 1550—1557 年出版的《分组圣歌》（salmi spezzati）中运用了这种技法。维拉尔特不仅写宗教音乐，而且也写意大利牧歌、法国歌谣曲和管风琴曲。

维拉尔特在威尼斯教了许多学生，其中有安德烈雅·加布里埃利（Andrea Gabrieli，1510—1586 年）和乔凡尼·加布里埃利（Giovanni Gabrieli，1557—1612 年），他们将威尼斯乐派的创作推向顶峰。安德烈雅·加布里埃利也研究了复合唱风格，他为三个四声部的合唱队写了《上帝怜悯我》，安德烈雅的音乐以各种变化安排声部的混合，获得了丰富的合唱效果，因此，也使威尼斯乐派的音乐风格更充实和更有深度。他最擅长写作的复音音乐是经文歌和类似的其他宗教音乐，其声部多采用六个声部至十六个声部。乔凡尼可说是威尼斯乐派的最重要的作曲家，他是安德烈雅的侄子与学生。乔凡尼曾在慕尼黑宫廷为亚伯尔五世服务，1586 年被任命为圣马可大教堂的首席琴师，后担任此职直至去世。他也最喜爱写经文歌，其对位法的处理吸收了法国—佛莱芒乐派和罗马乐派的风格，并在此基础上有了较大的发展，声部的处理上更趋于自由，他的主题发展常打破各种约束，从音乐本身去发展旋律，来同歌词内容保持密切的联系。在声乐与器乐的结合上，他大胆地确定了在管弦乐音响效果下协奏的新风格，常产生震人心魄的音乐效果。在乔凡尼·加布里埃利的作品中，复合唱的规模、音响对比和音色组合的丰富都达到了前所未有的宏大与辉煌的程度。这种声部交错相互对应，在音响上产生对比、竞逐的华丽风格不仅成为威尼斯乐派的显著特色，同时还成为巴洛克时期众多音乐家所追逐的技法之一，这在亨德尔、序兹等人的作品中可见一斑，而巴赫的《马丁受难曲》第一乐章则将其发展到一个顶峰。

谱例 3-3 是乔凡尼·加布里埃利的经文歌《在教堂里》，音乐有丰富的音色与音响的对比。

【谱例 3-3】

55

- o, in De- - o est Al-le-lu- ia [al- le- lu

in De- - o est. Al-le-lu-ia, [al-le-lu

[Al-le-lu-ia,] [al-le-lu-ia,]

[Al-le-lu-ia,] [al-le-lu-ia,]

Al-le-lu-ia, [al-le-lu-ia,]

Al-le-lu-ia, [al-le-lu-ia,]



第六节　宗教音乐的改革



16世纪，德国发生了宗教改革运动。这次运动是新兴的资产阶级以宗教改革为旗帜发动的大规模反封建的社会政治运动，猛烈冲击了西欧封建支柱——以罗马教皇为首的天主教会。这次宗教改革也带动了宗教音乐的革新。宗教改革运动的领袖马丁·路德（Martin Luther，1483—1545年）提出了《九十五条论纲》对抗罗马天主教会，最后造成路德新教的建立。路德教会仍保留了许多传统的天主教礼仪，并在礼拜仪式中大量采用拉丁文，同样，许多天主教音乐也保留下来。马丁·路德是个会吹长笛、弹琉特的音乐家，他非常重视音乐在宗教仪式中的作用，并用于新教的礼拜仪式。他用德语诗歌替代了拉丁语的进台经，恢复了全体公众同唱赞美诗制度。1529年，马丁·路德创作了众赞歌《上主是我坚固保障》，也即著名的《马赛曲》。路德教会在音乐上产生了新形式的圣咏合唱——众赞歌，这些众赞歌主要是为群众所唱，它的旋律来源有四种：第一，经过特别节奏处理的格里哥利圣咏，以德文代替拉丁文；第二，在宗教改革前的非礼仪性的宗教歌曲；第三，原来是俗乐，填上宗教性质的歌词；第四，新创作的宗教音乐，开始为单音歌调，后成为四部合唱，主旋律在高声部。

17、18世纪的路德教派音乐就是从这些众赞歌中发展起来的。宗教改革运动对法国及其他周边国家的音乐影响同德国大相径庭。让·卡尔文（Jean Calvin，1509—1564年）和宗教改革的其他领导人比路德更强烈地反对保留天主教礼仪程序的因素。他们不相信艺术在宗教仪式中的感召力，下令禁止咏唱圣经以外的歌词，卡尔文教派只将诗篇谱以新的旋律，先在教堂中同度齐唱的诗篇，没有伴奏；供家庭礼拜用的配乐写成四声部或更多声部，曲调放在高声部。后来，某些比较简单的四声部配乐的合唱，也用于公开的礼拜仪式中。和大多数德国众赞歌强有力的音调相比，法国诗篇音乐比较温和、朴素无华，因为卡尔文教派反对音乐上的精雕细琢，其曲调很少扩展成像路德派众赞歌那样较大的声乐和器乐形式。法国教会音乐后来影响到德国、荷兰、英国和苏格兰的音乐，被这些国家的宗教仪式所吸收。

众赞歌在后来的巴洛克时期的音乐中占有重要的位置。在教会康塔塔中，

众赞歌是位于套曲末尾的总结性合唱曲。在受难曲中，众赞歌是抒发公众感情的合唱曲。许多键盘器乐曲，如众赞歌前奏曲、众赞歌幻想曲、众赞歌变奏曲等，也都是以众赞歌为主题的。众赞歌虽然仍属于教堂音乐，但它是经过推陈出新、精雕细琢出来的教堂音乐精品。马丁·路德在这一时期起着巨大的作用，所以说，马丁·路德的宗教改革不仅是一场政治革命，更是一场推动音乐历史发展的音乐革命。



第七节　世俗音乐的兴盛



从 15 世纪开始，欧洲的世俗音乐慢慢地发展起来，到了 16 世纪，达到了世俗音乐与宗教音乐平衡发展的时代。这不仅是因为文艺复兴的精神深入人心，也是由于当时诗人创作的活跃，激起作曲家的热情。世俗音乐在王宫贵族乃至平民阶层都受到了充分的重视。

一、世俗的声乐

文艺复兴时期的法国最发达的声乐体裁是歌谣曲。它的题材极为广泛，但有一个总体的特点：要求具体反映生活、描绘生活，作曲家喜欢用这种体裁描绘集市、战争、大自然等事物。而在 14—16 世纪的意大利盛行的是两种民谣：佛罗托拉（frottola）和维兰奈拉（villanella），它们不但在宫廷非常流行，且也在市民中广为流传。此外，意大利牧歌（madrigal）是 16 世纪欧洲最有影响的世俗音乐形式。

1. 歌谣曲。歌谣曲（chanson，或直译“尚松”）最早出现在 14 世纪，当时乐曲的节奏相当繁杂。15 世纪时，一位意大利作曲家玛窦（Matheus）作出有别于 14 世纪的、以简单的节奏、优美动人的旋律、模仿对位的一种歌谣曲。到 16、17 世纪法国歌谣曲普遍采用五声部的合唱形式。这种歌曲的形式无一定格式，可长可短、风格各异，内容也是五花八门，最常见的是各种讽刺诗、咏风流韵事的诗和歌奇闻轶事的诗。此外，也有饮酒歌、悼亡歌、凯旋歌、行业歌和警世歌。16 世纪著名的作曲家有龚伯特（N. Gombert）、赛米西（C. de Sermisy）等许多人，而最重要的当数约内堪。

约内堪（Clement Jannequin，约 1475—约 1560 年）是 16 世纪最著名的作曲家之一，当时他的作品在欧洲流传得很广，影响很大。他的大部分作品写于 1515—1559 年。他的歌谣曲大部分描写日常生活风俗，在内容上要以音乐描绘事物，在音乐上，复调织体不是由写作法则来决定，而是服从于造型或绘声的需要。因此，约内堪打破复调音乐风格原有的旧框框，从抽象的音乐语言中解放出来，创造了生动、新颖的音乐语言。约内堪写了许多歌谣曲，有描写战争的、鸟鸣的、生活风俗的，等等，这些作品受到广大市民的欢迎。

2. 佛罗托拉。佛罗托拉是源于意大利北部的一种舞曲，具有民歌风格。它多是和弦式的结构，而非对位式的，通常是三、四个声部，旋律在高声部并由人声演唱，其他声部多由乐器奏出。它们多属情歌，音域较窄，常用级进。歌词常叙述爱情故事，但常加入滑稽、幽默的情调。

3. 维兰奈拉。维兰奈拉也是一种歌曲形式。它的风格与佛罗托拉相近，只是歌词更典雅、音乐更纯朴，歌词有一些意大利方言，甚至有在一首乐曲中掺杂着几种语言的现象。维兰奈拉在初期与佛罗托拉一样，有着朴素的风格，但后来它越来越向滑稽和幽默风格发展。它的结构采用主调音乐，使用三度和五度平行处理，以显示它的特色。

4. 意大利牧歌。意大利牧歌是室内复调音乐风格的歌曲，其歌词多是感伤或爱情内容的田园诗。意大利牧歌早期发展受意大利民间抒情歌佛罗托拉的影响。14 世纪的牧歌是分节歌形式，结尾带有利都奈洛（ritornello，原意为"回复"，这里指结束段，而在 17、18 世纪指乐曲中乐队全奏主题的反复器乐）段落作为叠歌，大部分为二声部，偶尔也有三声部，歌词一般有二到四个诗节，内容简单；16 世纪意大利牧歌开始以抒情为题材，后逐渐加入描绘、造型的因素，音乐与诗歌贴近，描绘性和情感表达有所发展。后来，牧歌的表现手法更加丰富，而且也由复调对位式的结构转向主调音乐，常常加入独唱，音乐表现已达到戏剧化，多属于五、六个声部的合唱。此时的牧歌是通谱体形式，歌曲多为单段式，旋律自由，它的歌词格调更为高雅严肃。牧歌的声部数量不定，多为四声部，作为供人声演唱的室内乐曲，可以让歌者演唱一个声部，其他有器乐伴奏或全部由器乐演奏。不使用叠歌，织体形式多样，以四声部和五声部居多，通常以多行诗文写成，有十四行诗、六行诗或多诗节的诗文，诗文往往具有较高的文学水平，如当时著名的诗人彼特拉克、本博、桑纳

扎罗、阿里奥斯托、塔索和瓜里尼的诗作都是牧歌经常采用的内容。音乐家在写作牧歌时特别注重对诗文内容的表达，于是在诗人与音乐家、诗文与音乐之间形成了彼此辅助、互相影响的关系，体现在音乐上就是“表情性”的加强。尤其在16世纪后半叶，牧歌更朝着描绘性和戏剧性的效果发展，人文主义者理想中的音乐在牧歌中逐步实现，而这一发展最终导致歌剧的诞生。

牧歌的发展在16—17世纪分为早、中、晚三个阶段。早期的牧歌通常为四声部，有时为三声部，风格上比经文歌更为灵活。根据诗文的内容，作品中会出现以节奏的变化和较鲜明的段落来强调文字的意思，通过声音营造一种气氛、一种精神状态或一种情景。在牧歌的中期发展中，作曲家们在这方面作了许多新的尝试。后期就突出其个性风格，注重主调风格与复调风格的结合，尤其对半音化和声的探索影响到后人的创作。意大利牧歌各种形式的音乐创作提供了丰富的技巧和表情资源，它漫射出无数的象征和格式，被同时代和后来的音乐家所使用，对器乐音乐、经文歌和法国复调歌谣曲等宗教音乐和世俗音乐的发展都有直接的影响。

意大利牧歌最重要的作曲家是马伦吉奥（Marenzio，1550—1599年）和杰苏阿尔多（Gesualo do，1560—1614年）。马伦吉奥的牧歌比以前任何作曲家的作品都更富有对内心世界的表达，各个声部更富有独立性，各声部之间所构成的和声更加丰满而清新；虽然都是一些由四、五、六个声部构成的合唱曲，但高声部更突出，和声也有细节描绘的笔法。其节奏多变，复调手法与和弦式的手法在互相交替着，自然音列和半音进行在相互配合，而这一切又都服从于对诗歌内容细致入微的表达。

杰苏阿尔多的牧歌同马伦吉奥的牧歌相比，表现力更强，更加细致。他大胆地表现个性，另外也表现了苦闷、绝望的颓废情绪；在歌词中充满了痛苦、眼泪、祈求和死亡的字眼，而音乐则细致入微地传达了这些情绪。

此外，文艺复兴时期的声乐体裁还有英国的牧歌、德国的世俗歌曲等。

5. 英国的牧歌。英国的牧歌受意大利牧歌的影响而产生。1588年，意大利牧歌集被译成英文在伦敦出版，由此引发了英国牧歌的创作。英国的牧歌，其歌词多是有很高水平的诗，内容多为田园性和表达情感的题材，结构方面多属五个声部的乐曲，旋律多用自然音阶。英国牧歌最重要的作曲家是杜兰德（J. Dowland，1562—1626年）。

6. 德国世俗歌曲。德国的世俗歌曲从12世纪起就受荷兰、比利时以及意

大利的影响，其歌曲有爱情歌、士兵歌等。它有贵族气质，也有民歌的风格，多用四个声部的形式，但只有高声部为歌唱，其余由乐器伴奏。

二、乐器与器乐

文艺复兴时期的器乐与后世相比，其乐器以及演奏技术都未发展成熟，但是器乐音乐已在音乐中占有重要地位。16 世纪，有些音乐作品上注着“可唱可奏”的字样，证明了当时声乐和器乐之间还未完全划清界限。器乐依附声乐的情况阻碍着器乐自身的发展；但同时在复调的声乐曲中，也产生了特殊的矛盾：声乐本来是与歌词紧密结合的，而复调的发展却常常不顾歌词，按照一套音乐本身的法则（模仿、卡农等声部进行的法则）发展起来。声乐与器乐的分化，解决了这个矛盾：一方面器乐曲得以完全脱离歌词的拘束，按照音乐本身的法则自由发展；另一方面在独唱曲中，音乐的发展与歌词仍保持着紧密的有机联系。器乐走向独立，它显示出与声乐不同的特点：乐曲的速度较快，音程多大跳，音域比声乐更为广阔。在琉特琴和键盘乐器音乐中，对位部分可随意增删，可大量使用各种装饰音，对不协和音做更自由的处理。

16 世纪常用的乐器分三类。

1. 弦乐器。拨弦乐器中的琉特琴（如图 3-1 所示）是最流行的乐器，它流行于意大利、西班牙、法国、德国和波兰一带的民间，也流传于贵族中间，人们常用它作为伴唱或伴舞。最流行的琉特曲是舞曲，通常总是两首不同的舞曲连在一起，前面一首是速度较慢、二拍或四拍子的，后面一首是速度较快的三拍子的；前者舒缓流畅，后者跳动活泼。

在拨弦乐器中还有竖琴，也是最常用的乐器，常和琉特琴一起演奏伴奏曲，并在乐队中占有一席之地。

弓弦乐器中，重要的是维奥尔（Viol）琴，16 世纪时，有多种尺寸、调音和形状。到 17 世纪，在一定程度上趋于规范化，常有三种维奥尔：高音维奥尔、次中音维奥尔、低音维奥尔。维奥尔家族在 16、17 世纪产生各种样式，并有各种不同的名称（如图 3-2 所示）。

2. 管乐器。管乐器常见的有短号、小号、笛（直笛与横笛）、低音管、双簧管、长号等。

3. 键盘乐器。键盘乐器有管风琴、击弦古钢琴、拨弦古钢琴等，这些乐器主要是借用声乐曲或把声乐曲加以改编进行演奏，后来逐渐有了独立的键盘乐器的乐曲，而即兴创作是这一时期的特征。应该指出的是管风琴音乐更多地与宗教音乐有关，因为教堂是管风琴使用得最多的场所。

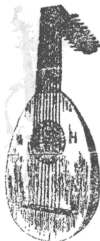
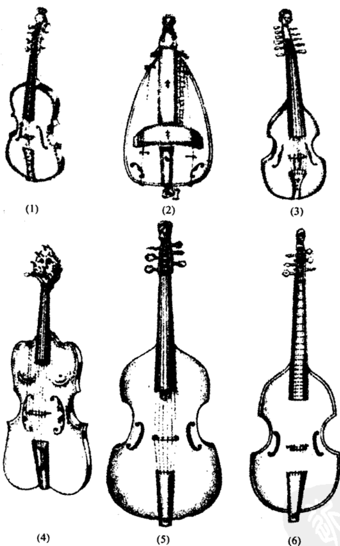


图 3-1 琉特琴

文艺复兴时期重要的器乐体裁有复调性的坎佐纳（canzona）、利切卡尔（ricercar）、幻想曲（fantasia），即兴性的前奏曲（prelude）、托卡塔（toccata），多乐章的组曲（suite）、变奏曲（variation）。坎佐纳是用不连续的（亦即分段的）模仿式对位写成的乐曲，有时杂以其他风格，这类乐曲在17世纪中叶被教堂奏鸣曲所取代。利切卡尔是16世纪末源于经文歌的器乐曲形式，盛行于17世纪。利切卡尔在16世纪初脱离声乐和舞蹈而成为独立的器乐体裁。幻想曲是一种即兴的器乐作品。作曲者可以随自己的幻想自由创作，乐曲具有幻想的自由奔放的特点，并富浪漫色彩。幻想曲是一种形式自由洒脱、乐思浮想联翩的器乐曲。16、17世纪的幻想曲常由弦乐器（主要是琉特）或键盘乐器演奏，多用复调模仿手法（基本相同的旋律在高低不同的声部中轮番出现）自由发展主题。其后，幻想曲常作为赋格曲和奏鸣曲的前奏，与结构严谨的赋格曲和奏鸣曲本身形成对比，如J. S. 巴赫的《半音阶幻想曲与赋格》。前奏曲开始只是组曲之前的器乐引子，在演奏之前一般演奏家要即兴演奏一小段，逐渐演变成一种艺术形式。前奏曲也用于歌剧以代替序曲，曲式自由，一般取材于剧中的音乐，在正场前使用。17世纪时出版商在出版乐谱以前会印发前奏曲作为广告。变奏曲意即主题的演变，作曲家可借用现成曲调或新创主题，然后保持主题的基本骨架而加以自由发挥。手法有装饰变奏、对应变奏、曲调变奏、音型变奏、卡农变奏、和声变奏、特性变奏等。另外，还可以在拍子、速度、调性等方面加以变化而成一段变奏。变奏少则数段，多则数十段。变奏曲可作为独立的作品，也可作为大型作品的一个乐章。



（1）哈登格提琴；（2）轮擦提琴；（3）维奥拉达莫；
（4）里拉达布拉乔；（5）低音维奥尔；（6）里拉维奥尔
图 3-2　维奥尔

第四章　巴洛克时期的音乐



第一节　巴洛克音乐的特征



“巴洛克”一词源于葡萄牙文“barroco”，有“美丽的贝壳”、“幻想”、“不规则”、“任性”等意。从字义上看可说是指艺术上的奇形怪状，它更多的是指建筑、美术等艺术风格，在当时具有贬义，当时人们认为它的华丽、炫耀的风格是对文艺复兴风格的降低。但现在，人们已经公认巴洛克是欧洲一种伟大的艺术风格。17 世纪初至 18 世纪中叶的欧洲艺术崇尚富丽堂皇、精雕细琢，有别于文艺复兴时期那种庄严、明净、均衡、和谐的风格。巴洛克艺术首先体现在 17—18 世纪意大利文艺复兴建筑和装饰风格上，其特点是外形自由，追求动态，喜好富丽的装饰和雕刻、强烈的色彩，常用穿插的曲面和椭圆形空间。巴洛克建筑风格打破了对古罗马建筑理论家维特鲁威的盲目崇拜，也冲破了文艺复兴晚期古典主义者制定的种种清规戒律，反映了向往自由的世俗思想；另一方面，巴洛克风格的教堂富丽堂皇，而且能造成相当强烈的神秘气氛，也符合天主教会炫耀财富和追求神秘感的要求，典型的实例是波洛米尼设计的罗马圣卡罗教堂，它的殿堂平面近似橄榄形，周围有一些不规则的小祈祷室。此外，巴洛克建筑的殿堂平面与天花装饰强调曲线动态，立面山花断开，檐部水平弯曲，墙面凹凸度很大，装饰丰富，有强烈的光影效果。这种风格在反对以前僵化的建筑形式，追求自由奔放的格调和表达世俗情趣等方面起了重要作用，对城市广场、园林艺术以至艺术的各个领域都发生影响，一度在欧洲广泛流行。17 世纪中叶以后，巴洛克式教堂在意大利风靡一时。

整个巴洛克艺术产生于 16 世纪下半期，而它的盛期是 17 世纪。进入 18 世纪，除北欧和中欧地区外，巴洛克艺术逐渐衰落。巴洛克艺术是为教会服务

的，教会是它最强有力的支柱。

巴洛克艺术有如下的一些特点：其一，它有豪华的特色，它既有宗教的特色，又有享乐主义的色彩；其二，它是一种激情的艺术，它打破理性的宁静与和谐，具有浓郁的浪漫主义色彩，非常强调艺术家的丰富想象力；其三，它极力强调运动，运动与变化可以说是巴洛克艺术的灵魂；其四，它很关注作品的空间感和立体感；其五，它注重综合性，巴洛克艺术强调艺术形式的综合手段，例如在建筑上重视建筑与雕刻、绘画的综合；其六，它有着浓重的宗教色彩，宗教题材在巴洛克艺术中占有主导地位；其七，大多数巴洛克的艺术家有远离生活和时代的倾向。

有些历史学家认为这种风格是文艺复兴时期艺术蜕化变质的结果，因而贬之为“巴洛克”；也有人认为巴洛克一语源于意大利画家巴罗契（Barocci）的姓氏，他是创作这种风格的第一人。如今，“巴洛克”一词已经不再含有贬义。

巴洛克音乐便是指深受这种艺术风格影响的音乐。“巴洛克”这一名词在音乐史上是用来代表上起 1600 年，下讫 1750 年的音乐时期。其标志为 1600 年歌剧的诞生。巴洛克时期经历了欧洲史上动荡的一个半世纪。这个时期差不多是从 1600 年开始。而 1750 年巴赫的逝世可以看作是巴洛克时期的结束。因为关于音乐历史的观念不同，有的学者又将巴洛克音乐时期分为早期（1600—1640 年）、中期（1640—1690 年）、晚期（1690—1750 年）。巴洛克音乐是一种宏伟壮观、热情如火、充满活力的音乐，它强调情感的表现和充满戏剧性的对比，在细节上它又非常注重装饰性。

通常来说，巴洛克音乐风格有以下显著的特征：①它的旋律精致、跳跃且持续不断；②节奏特别强烈、活跃，短促而律动；③音乐的速度、力度变化在当时相当被看重；④音乐采用复音音乐的形态结构，复调音乐达到全盛，并向主调风格上有了较大的转移；⑤在和声上，数字低音的使用，导致了和声学的诞生，正格终止取代了调性终止式，半音和声使用得更广泛，转调更自由，不协和音的引入、处理也较大胆；⑥在调性上，以至于其调性也从文艺复兴时期单一而保守的教会调式，发展为采用大小调形式，大小调取代了中古调式；⑦在音乐术语上，首次出现了指示乐曲速度或表情的术语，作曲家普遍强调作品的情感起伏；⑧即兴演奏比任何一个时代都更具特点，装饰曲调、变化主题、终止式以及对位的处理，都更自由、深刻；⑨巴洛克音乐大多使用通奏低音（basso continuo，即数字低音“figured bass”，它为乐曲伴奏部分的一种简略记

谱法，其所用和弦只记一个低音，而以数字指明实际演奏的和弦性质）。

在巴洛克音乐时期，产生了重要的声乐体裁——歌剧（opera），也产生了与歌剧同类型的大型声乐体裁——清唱剧（oratorio）、受难曲（passio）、康塔塔（cantata）；在器乐方面，重要的体裁有——奏鸣曲（sonata）、协奏曲（concerto）、组曲（suite）、圣咏前奏曲（chorale prelude）、赋格曲（fuga）；另外一些乐曲形式有“利切尔卡尔（ricercar）”、“坎佐那（canzona）”、“幻想曲（fantasia）”、“随想曲（capriccio）”、“变奏曲（variation）”、“托卡塔（toccata）”等。

乐器制造方面也有了迅速的发展。近代小提琴的出现、拨弦古钢琴的形成，都为巴洛克音乐提供了更丰富的表现力；其他管弦乐器的发展，也使得某些特定风格的巴洛克音乐其配器得以朝着多元化、大规模的方向发展；管风琴、维奥尔琴这类颇具历史的古乐器，依然被广泛使用，也很盛行。

巴洛克时期宗教还十分盛行，所以，宗教音乐在音乐生活中还是非常重要的。但是由于资本主义的发展、中产阶级的崛起，市民音乐活动有更多的需求；商业性的歌剧院、音乐厅不断发展，且因为人们学习音乐的需要，乐谱被大量印刷。与中产阶级和宫廷对音乐的赞助相比，教会对音乐的赞助作用正在逐渐减弱。

巴洛克时代音乐的发展，还表现在作曲家的人数显著增加，如意大利的蒙特威尔第（Monterverdi，1567—1643年）、法国的吕利（Lully，1632—1687年）、拉摩（Rameav，1683—1764年）、英国的普赛尔（Purcell，1658—1695年）等。巴洛克时期最伟大的作曲家是德国的巴赫（J. S. Bach，1685—1750年）和亨德尔（Handel，1685—1759年），他们是巴洛克音乐发展到高峰时期的重要代表人物，他们在同一年出生于同一个国家，尽管性格各异，创作方向不同，艺术成就各有千秋，但正是因为有了他们，德国音乐在音乐史上的地位才可以和意大利与法国并驾齐驱，甚至有所超越。

18世纪20年代后，巴洛克音乐风格逐渐发生较大的变化，它表现为两方面：一、纤巧华丽的洛可可风格替代了雄伟壮观的风格；二、单一的巴洛克意识变成了变化多端的动情风格；三、主调音乐风格逐渐替代复调音乐风格。这些都为古典音乐的诞生打下了基础。

此外，还有学者认为有一个洛可可音乐时期。洛可可为法语“rococo”的音译，此词源于法语“ro-caille（贝壳工艺）”，是指17世纪后期至18世纪中

期的欧洲、主要是法国音乐作品中的一种趣味、一种风格。实际上它并未形成一个流派，更谈不上在音乐史上有个洛可可时期。17 世纪后期，法国的建筑艺术和装饰艺术产生了一种线条繁复、装饰富丽、精致典雅的风格，人们以“洛可可”称之。洛可可风格也在 17、18 世纪的法国音乐作品中产生影响，但远不如在造型艺术上那样显著。法国作曲家 F. 库普兰所作、深受国王路易十四欣赏的许多室内乐和拨弦古钢琴曲，多玲珑纤巧，装饰华丽，与当时的建筑式样、室内修饰以至于家具构成等各方面在风格上颇有共同之处，这些作品常被认为是洛可可风格在音乐上的早期反映。法国作曲家 L. C. 达坎所作的许多拨弦古钢琴曲也多带着洛可可色彩，特别是命名为《杜鹃》的更为典型。法国作曲家 J. 拉摩所作的许多芭蕾舞曲，以和声手法新颖著称，在风格上也属于洛可可一类。洛可可风格迅速由法国流传至欧洲各国。在德国，G. F. 亨德尔和巴赫等一代人的某些作品中，也都受到一定程度的影响。如亨德尔的《弥赛亚》中一些装饰富丽的复调写法，J. S. 巴赫的《勃兰登堡协奏曲》中某些变化多端的片段甚至在 J. 海顿和 W. A. 莫扎特的一些逗人喜爱的轻松小品中，有时也还存在着洛可可的余音。意大利作曲家 D. 斯卡拉蒂留下的 600 多首拨弦古钢琴曲都非常精致，装饰富丽，是具有明显的洛可可风格的作品。这种风格延续至 18 世纪路易十五时代达到高潮，18 世纪后期逐渐消亡。



第二节　意大利的歌剧



歌剧是将音乐、文学、戏剧、美术等结合在一起的一种综合艺术，其渊源可追溯到古希腊的悲剧以及中世纪的礼仪剧、神秘剧和奇迹剧。此外，16 世纪末的牧歌喜剧也可说是歌剧的先驱。

巴洛克时期，大大小小的宫廷都维持有精选的音乐团体，其中包括歌剧团、教堂唱诗班和乐队。巴洛克歌剧是贵族们所喜爱的，这种歌剧摒弃了常人的脆弱情感，着意于崇高的悲怆的形象。这种歌剧的发源地是 16 世纪末叶的佛罗伦萨。

16 世纪末，一群爱好研究古艺术的诗人、音乐家和其他人士在贵族巴尔第（Bardi）和科尔西的府邸集会，参加集会的重要人物有科尔西（1561—1604 年）、天文学家伽利略的父亲加利雷（1520—1591 年）以及斯特罗齐·

佩里（1561—1633 年）、卡契尼（1550—1618 年）、卡瓦列里（1550—1602 年）等。这种集会是社团的形式，常在佛罗伦萨城巴尔第伯爵或科尔西府邸举行。他们都崇尚古希腊艺术。他们频频聚会，一面讨论，一面作诗作曲。在聚会中常讨论音乐的问题，并试图复兴古代音乐。他们首先要复兴古希腊戏剧，恢复想象中的古希腊戏剧音乐的本色，他们试图要综合音乐与戏剧，以加强其感染力，他们决心向复调音乐宣战，认为复调音乐歪曲、掩盖了歌词，主张应以单音乐加乐器伴奏。然而，他们的讨论和试验却促成了新的音乐戏剧形式——即歌剧的诞生，并由此产生了历史上最早的几部歌剧，其中有由诗人李努基尼（Rinuccini）按照阿波罗神与巨蛇相斗的神话写成剧本、佩里（J. Peri）作曲的《达芙妮》（*Dafne*），此剧演出于 1597 年的狂欢节，但如今乐谱却已散佚。1600 年，李努基尼和佩里再度合作，完成了《优丽狄茜》（*Euridice*），大获成功。《优丽狄茜》是流传下来最早的完整歌剧。与此同时，卡契尼（Caccini）也采用同一脚本，另配新曲，并于 1602 年上演。

早期的歌剧创造出一种新的音乐风格：旋律紧密结合歌词，但又不同于歌唱性的旋律，这实际上是一种节奏自由的朗诵调。在最初的歌剧中也使用合唱，一种新的带伴奏的单声部的声乐曲是主要的、新生的东西。这些歌剧的主要组成部分是通奏低音的宣叙调，用小组乐器伴奏。作为歌剧主体的单声部宣叙调，是佛罗伦萨“卡米拉塔”作曲家的一大创作。“卡米拉塔”这个名字原在意大利文中为“沙龙”之意。“卡米拉塔”作曲家认为：歌词是音乐的主人，不是音乐的奴仆，音乐和诗歌是密切联系在一起的，而法国—佛兰德乐派的复调技术会把歌词搅得混淆不清，所以，应弃而不用。只有这种单声部的宣叙调可以把歌词唱得一清二楚，且最富有戏剧表现力，因而，称之为“表现体式”。“卡米拉塔”作曲家把音乐从复杂的复调中解放出来，这样的新音乐和它的拥护者们骄傲地宣称这是富有表情的风格。但早期佛罗伦萨歌剧的宣叙调缺乏旋律性，和声平铺直叙，没有变化，音乐也过于单调，音乐从歌词的主人，一变而为歌词的奴仆，很难打动人心。

意大利歌剧艺术的产生和发展，不仅限于佛罗伦萨一地，后来在罗马、威尼斯也都有所发展。17 世纪 30 年代，新兴歌剧的中心从佛罗伦萨转移到罗马。罗马歌剧产生在 17 世纪前 30 年内。巴尔第（Bardi）和卡瓦列里（Cavalieri）便是这种新体裁的建树者，后者著有《灵魂与肉体的体现》（*La rappresentazione di anima e di corpo*），是一部充满佛罗伦萨精神和宗教内容的歌

剧，旋律纯朴，有布景，并有管弦乐队伴奏。罗马歌剧着重于宗教题材，而非希腊神话，音乐上常使用数个合唱队，抒情调与朗诵调的分别明显；幕间常使用诙谐、滑稽的喜剧插段，被视为后来喜歌剧的前身。这些都可认为有别于其他地区歌剧的特征。其他重要作曲家有兰迪（1590—1655 年）、马佐基（1592—1665 年）、罗西（1598—1653 年）等人。在马佐基的歌剧《阿多内的锁链》和兰迪的歌剧《圣阿莱西奥》等作品中，宣叙调和咏叹调的区别日益明显，旋律性较强，并有明晰的形式结构。

威尼斯在 17 世纪中叶以前便在意大利获得歌剧的领导地位。在 1637 年 2 月，威尼斯出现的第一座公众歌剧院——圣卡西亚诺（San Cassiano），加速了威尼斯歌剧的发展，首先演出了马内利（1595—1667 年）的歌剧《安德罗梅达》，并获得成功。从此，新兴的歌剧从宫廷娱乐转变为面向公众的艺术。威尼斯歌剧与同时代其他地区的歌剧相比，有许多特殊的地方：特别重视抒情调（aria）形式，开始采用美声唱法，合唱与管弦乐使用较少，戏剧情节复杂且多无根据，使用简短的器乐曲作为导奏，形成了序曲的前驱。

威尼斯歌剧与蒙特威尔第（Monteverdi，1595—1667 年）有直接的联系，他可以说是威尼斯歌剧的创始者。他多才多艺，擅长演奏提琴、管风琴和演唱，很早就写了许多歌谣曲、牧歌和经文歌。他在意大利一个小城的公爵府中写出了大量的作品，在他的歌剧、舞剧、抒情小曲和宗教作品里，都充满了强烈的情感，这对当时的音乐起到了一定的推动作用，这种新颖的创作方式给音乐注入了新的生命力。1607 年，他的第一部歌剧《奥菲欧》（*Orfeo*）上演，其题材与佩里的《优丽狄茜》（*Euridice*）相同，但处理则完全不同。他不侧重田园诗式的抒情，而侧重发挥故事中的戏剧力量，也是第一位注重歌剧戏剧化的作曲家，他采用一切丰富的音乐手法服从于戏剧的需要，并加强乐队的作用来深化剧中人物的个性。

蒙特威尔第把佛罗伦萨人的新式抒情诗和抒情戏剧融合在连贯的形式中，用充满戏剧性的有表现力的旋律代替了原来那种无形式的宣叙调。蒙特威尔第创造出新的风格，就是“激情风格”：他用首创的风格来表现灵魂的颤抖，用新鲜的音响效果表达激情，让音乐表现诗中的情感内容。为了取得戏剧性的表现气氛和悬念，蒙特威尔第运用了不谐和的乐器色彩和突然的调性转换，来突出剧中人物性格的对比，促进节奏与情感的交融。他保留了过去时代的优秀复调传统在合唱作品中的运用，他那充满悲怆的情感因素，是扎根于人类天性的

真实情感中的高尚艺术。蒙特威尔第还首创了震音和拨弦等奏法，并把它广泛运用到不谐和音乐和不预备的七弦琴中去。他的音乐戏剧的人物不是抽象的，欢快和悲伤的性格在激情风格的音乐中体现出来。他在《吵架与恋歌》（1638年）的序言中指出，音乐应该是有生命的，应该是激动、柔顺和克制三位一体的，相当于愤怒、节制和谦和的三位一体，音乐无时不关注着人类的情感内容。他创作的《阿丽安娜》则是最早的一部，在这部歌剧中的女主人公阿丽安娜的一支哀歌的乐谱被保存下来，其他部分已遗失。充分体现蒙特威尔第的艺术特性的是《奥菲欧》。奥菲欧是古代的诗人歌手，他的歌声感动了岩石、野兽和一草一木。在宣叙调《你与世长辞》中，形象地描绘了悲剧情绪。乐曲表现了音乐的优美和情感力量，这种蒙特威尔第式的激动情感开创了歌剧历史的先河。

他写过许多歌剧，如《阿多那》（*Adone*）、《阿丽安娜》（*Ariana*）、《艾奈亚和拉威尼亚的婚礼》（*Le nozze di Enea con Lavinia*）等，可惜，许多歌剧现已失传。他的早期作品，如歌剧《奥菲欧》（1607年）和《阿丽安娜》（1608年）都取材于神话故事，最后一部歌剧《波佩阿的加冕》则第一次以历史故事为题材。

在蒙特威尔第之后，威尼斯重要的歌剧作曲家有卡瓦里（Cavalli，1602—1672年）、切斯第（Cesti，1623—1669年）。前者重要的歌剧有《德第和彼利奥的婚礼》（*Le nozze di Testi e di Peleo*）、《多情的大力士》（*Ercole amante*）和《狄多奈》（*Didone*）；后者重要的歌剧为《金苹果》（*Il Pomo d'oro*）、《奥朗泰亚》（*Orontea*）等。但到了17世纪中后期，威尼斯歌剧渐趋程式化，没有多少创新了。

那不勒斯（英文：Naples；意大利文：Napoli，又译为拿波里，）是意大利南部的第一大城市。在17世纪后半叶，那不勒斯歌剧兴起。它虽然是意大利最后发展歌剧的地方，但后来称雄欧洲歌剧100年之久，对欧洲各国歌剧艺术的发展起到很大的推动作用。18世纪，那不勒斯成为意大利歌剧的中心。作曲家普罗文扎勒（1627—1704年）是那不勒斯歌剧乐派的奠基人，他师承了威尼斯歌剧乐派的风格，并发展了活泼灵巧的特性。

使那不勒斯歌剧明显脱离威尼斯歌剧的影响，并担负起领导意大利歌剧任务的是亚历山德罗·斯卡拉蒂（Alessandro Scarlatti，1660—1725年），他童年时就显示出超人的天赋，以音乐天才崭露头角。他5岁随师学曲，12岁就被送往罗马，随老师卡里西米（1605—1674年）学习作曲。斯卡拉蒂创作的第

一部歌剧《无辜的过错》在罗马演出，那时他年仅 19 岁。第二部歌剧《忠于爱情》在 1680 年 2 月演出于罗马克里斯蒂那皇后的官邸，那年他 20 岁。1684 年，斯卡拉蒂移居那不勒斯，在那里，他辛勤耕耘，作品达 40 部之多。而其中最成功的算是创作于 1707 年的《万应解毒药》。1703 年，斯卡拉蒂任罗马圣玛丽亚的代理合唱指挥。1707 年，他坐上指挥的宝座，并成为红衣主教彼德罗·奥特博利的私人音乐指导。1708 年，他任洛雷托圣玛丽亚音乐学院院长。斯卡拉蒂创作的歌剧绝大部分是正歌剧，只有一部是喜剧，那就是《光荣的胜利》，是部典型的喜剧，也是现存的最早的一部那不勒斯喜歌剧，此歌剧创作于 1718 年。1725 年，亚历山德罗·斯卡拉蒂病逝，葬于蒙特桑托的圣玛丽亚教堂。

亚历山德罗·斯卡拉蒂曾作有 114 部以上的歌剧，数目惊人。他反对威尼斯歌剧中的那种浮华表面的东西，集中发展了音乐在歌剧中的抒情作用。歌词对他似乎不再有什么特别的意义，不论什么题材：历史、神话、日常生活，由他处理起来，音乐只是用来强调一下在爱情的范围内的一般的感情和处境，歌剧的音乐目的只在于把剧中人的最强烈的感情通过音乐的概括表达出来，而不在于描写他们的动作、情节和戏剧冲突等。因此，音乐只反映歌词中的抒情的顶点，而不反映其感情发展的全部过程。通过音乐的概括，音乐本身就可以表达爱情、嫉妒、仇恨、悠闲等情感。通过亚历山德罗·斯卡拉蒂的歌剧创作，歌剧写法定型化。咏叹调与宣叙调已有区别：咏叹调采用 A—B—A 的返始咏叹调形式，并作为抒发情感的手段，人们把咏叹调分为“性格咏叹调”、“抒情咏叹调”、“豪壮咏叹调”、“朗诵口语咏叹调”等类型；宣叙调用来陈述歌剧的情节，它又分以键盘乐器按数字低音弹奏和弦的“清宣叙调”；有歌唱性、节奏明确、由乐器合奏伴奏的“带伴奏宣叙调”，他的整个歌剧的重点在咏叹调上。在亚历山德罗·斯卡拉蒂的歌剧中，声乐占有绝对优势，管弦乐队已逐步完备。斯卡拉蒂创造了意大利歌剧序曲快—慢—快的结构形式，并置于歌剧之前，其目的在于吸引观众的注意力，并起到静场的作用，它与歌剧的内容毫无联系。在现存的斯卡拉蒂 50 余部歌剧中，占主要地位的是一些优美生动的咏叹调，而合唱和重唱则很少，如《幸福的陷阱》（1699 年）、《奥多阿尔多》（1700 年）中，那美妙清亮的咏叹调贯穿始终。那快节奏的“清宣叙调”和用弦乐器或整个乐队伴奏的宣叙调在《万应解毒药》（1707 年）中都有很好的运用。此外，斯卡拉蒂还创作了六百余部康塔塔、二百多部弥撒曲、一百多部清唱剧以及经文歌、牧歌、奏鸣曲、交响曲等。他的作品趋向和声织

体而逐渐摆脱繁复的复调风格。

在亚历山德罗·斯卡拉蒂之后，代表性的作曲家有芬奇（L. Vinci，1690—1730年）、菲奥（F. Feo，1691—1761年）、里欧（L. Leo，1694—1744年）等。从这些人的作品中，可看出意大利歌剧的戏剧性越来越弱，炫耀演唱技巧的咏叹调和华丽的舞台装饰得到发展，此时的歌剧从刻画心理和性格的艺术，开始降低为娱乐耳目的艺术。

17世纪末，在意大利那不勒斯歌剧中出现了另一种形式的序曲——意大利序曲。意大利序曲最早见于斯卡拉蒂的《因祸得福》（1696年），那时也称为交响曲。这种序曲通常由三部分组成，即快—慢—快的形式。18世纪上半叶，意大利序曲和法国序曲并驾前行，两者可以互通。18世纪30年代，意大利序曲的三部分发展成三个独立的乐章，这就是最早的交响曲的雏形。

那不勒斯的歌剧为正歌剧，它剔除了早期歌剧中的喜剧因素，以严肃的悲剧和历史剧为主要题材。意大利剧作家泽诺（1668—1750年）首先为正歌剧提供了台本。其后，梅塔斯塔西奥（1698—1782年）改革了歌剧台本，确定了结构紧凑、情节严密、环环相扣的三幕组成的正歌剧形式。梅塔斯塔西奥一共写了27部正歌剧台本。他笔下的歌词优美动人，富有想象力。梅塔斯塔西奥几乎成了正歌剧的代名词。



第三节　法国的歌剧



法国是意大利以外发展歌剧最盛的地方，它于17世纪后半叶受意大利歌剧的影响，创造出了具有本国特色的歌剧艺术。
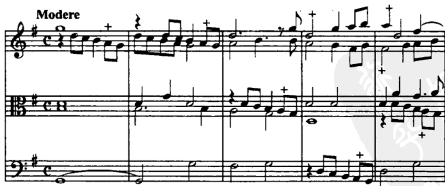
在法国歌剧产生之前，巴黎经常上演意大利歌剧，比较重要的有罗西（L. Rossi）的《奥菲欧》、加波罗利（Caproli）的《达第与彼利奥的婚礼》等。在法国第一部用法文完成的歌剧是诗人培兰（Perrin）和作曲家康贝尔（Cambert）合作完成的《牧歌剧》（*Pastorale*），于1659年上演，共五幕。接着他们继续合作完成《波蒙那》（*Pomona*），这又是一部牧歌剧，风格接近法国芭蕾舞剧，有歌有舞，布景华丽，器乐带舞曲的性质，歌唱类似于“宫廷小调”，也有些小段的宣叙调。这些是法国歌剧的初步实验。
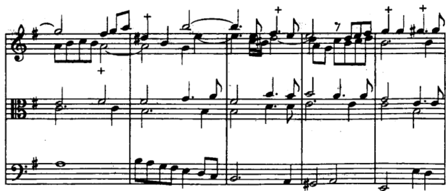
17世纪后半叶法国歌剧的领导者为吕利（Lully，1632—1687年）。他同
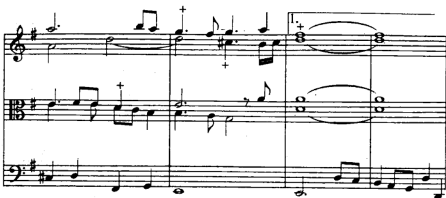
莫里哀（Moliere，1622—1673 年）合作芭蕾喜剧，同基诺合作抒情悲剧，吕利成为法国歌剧的创始人。他生于佛罗伦萨，14 岁时来到巴黎。他会歌唱，能弹奏六弦琴和拉小提琴，20 岁时被选入王宫当乐师，最后成为路易十四的宫廷乐长。他在创作歌剧之前，曾创作过一些芭蕾舞曲，这些乐曲专为宫廷舞蹈所使用。1672 年以后，吕利完全献身于歌剧的创作，几乎每年要写一部歌剧。他的歌剧大多取材于古代神话故事，其第一部歌剧《爱神与酒神的欢宴》（*les Fétes de l'Amour et de Bacchus*）在 1672 年上演，实际上仍然是一种芭蕾性质的歌剧。其后来的歌剧有《卡德缪斯和赫尔米昂》（*Cadmus et Hermione*）、《阿尔且斯特》（*Alceste*）、《泰赛》（*Thésée*）、《阿蒂斯》（*Atys*）、《伊西斯》（*Isis*）等，他将自己的歌剧称为“悲剧”，所采用的剧本也是悲剧剧本。在这些歌剧中，他的处理方法可归纳为下列几点：其一，他努力使剧本中诗的价值显现出来；其二，依照法语的音韵来配曲调；其三，独唱曲多为二段体曲式；其四，特别重视意大利歌剧所忽视的合唱；其五，他写出与意大利序曲结构相反的法国歌剧序曲，吕利以坎佐纳序曲为摹本，创造出“法国序曲”“慢—快—慢”的结构。1658 年演出的芭蕾喜剧《阿尔西迪亚纳》的序曲，是最早的法国序曲。早期法国序曲分两部分，第一部分是主课体的庄严慢板，第二部分是复调式的快板。而吕利的歌剧《罗兰》（1685 年）的序曲，则是典型的三部分的法国序曲结构形式。

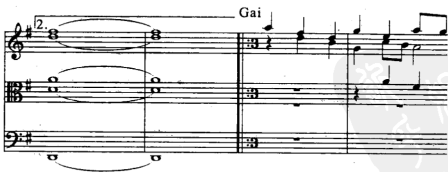
谱例 4-1 是吕利的歌剧《塞克西斯》（*Xerxes*）中序曲的片段。
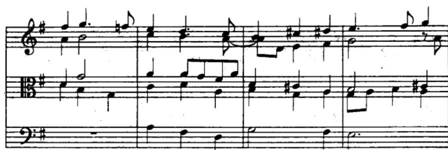
【谱例 4-1】
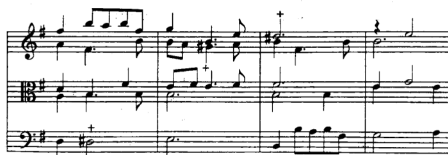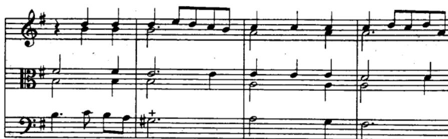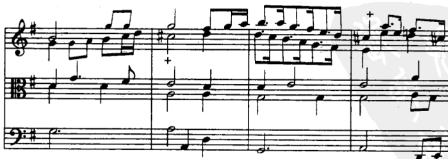





1.
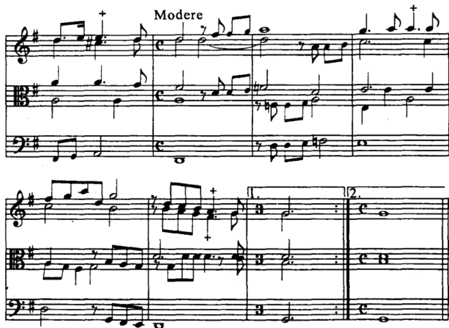

2.
Gai











吕利创作的法国歌剧，代表了歌剧的一种新的风格，为后来法国歌剧的发展积累了可贵的经验。

在吕利以后的一段时间内，法国歌剧有所衰落，直至拉摩（J. P. Romeav, 1683—1764 年），法国歌剧才真正向前迈进了一大步。拉摩起初只是一位管风琴家、理论家和宗教音乐作曲家，于 1722 年发表《和声学教程》，建立起和声学的理论基础。他在 50 岁才开始写歌剧，第一部歌剧为《希波里特与阿丽茜》（*Hippolyte et Aricie*），这部歌剧使他一举成名，但也遭到了很多反对，因为他不遵守法国歌剧传统的作风。他的歌剧以和声处理得清晰完整见长，他常打破传统的法则，使用减七和弦、二度音程，使用远关系转调，这是当时法国乐坛所未有的现象。他重视歌剧中的合唱，乐曲虽然仍以对位法为原则，但他特别注重音响和声化的处理，管弦乐也比吕利更出色。此外，舞蹈音乐常占有重要地位，也是他作品中最优美的部分。拉摩共创作了 20 多部歌剧，其主要作品有《卡斯托与波鲁》（*Castor et Pollux*）、《亥贝的节宴》（*Les Festes d' Hébé*）、《平凡的人》（*Platee*）等。拉摩是继吕利后的最伟大的法国作曲家之一。



第四节　英国的歌剧



在16世纪的英国，流行一种“假面剧（masque）”，它是一种宫廷内娱乐性的话剧，题材多属神秘性和寓言性。“假面剧”中有歌唱、诵诗、舞蹈、合唱和器乐曲，也有朗诵调，演出时戴有假面具。最著名的假面剧是亨利·勒威斯（H. Lawes，1596—1662年）作曲的《高姆斯》（*Comus*）；以英文写作的第一部歌剧是布鲁（John Blow，1649—1708年）所作的《威留斯和阿多尼斯》（*Venus and Adonis*），但这部歌剧显然是深受法国和意大利歌剧的影响，真正把英国的歌剧写成民族歌剧的当数普赛尔。

亨利·普赛尔（Henry Purcell，1659—1695年）是巴洛克早期的英国作曲家，曾历任查理二世国王弦乐队的作曲师、威斯敏斯特教堂的管风琴师、皇家教堂的三名管风琴师之一，毕生差不多都是在威斯敏斯特教堂度过的。普赛尔十岁起在皇室小圣堂中充当歌童，直到1673年他的嗓子被唱伤为止。后改任皇室乐器保管员约翰·亨杰斯顿的助手。1680年至1681年间，他开始写作歌剧音乐。1682年他被任命为皇室乐队的管风琴师。1683年又任职为国王的乐器管理员。他最后一次为皇室演奏音乐是在1695年玛丽皇后的葬礼上。这一年还没有结束，他就猝死了，1695年11月26日他被埋葬在威斯敏斯特大教堂。

普赛尔是巴洛克时期最伟大的英国作曲家之一。普赛尔的作品主要有歌剧、戏剧配乐、教堂音乐、宫廷颂歌和宗教歌曲、民俗歌曲等。他最早期的作品可追溯到1680年。作为一位作曲家，普赛尔的才华可能是晚熟的，虽然他早期也有作品写出，但从1689年为切尔西（Chelsea）的一所女校创作描写迦太基女皇狄多和特洛伊王子埃涅阿斯的爱情的歌剧《狄多与埃涅阿斯》，在狭小的框架内达到高度的戏剧紧张性起，不断地应邀为《戴克里先》、《亚瑟王》、《仙后》等剧目配乐，显示出他那以音乐刻画激情的天赋，被比作希腊神话中琴声能使猛兽俯首、顽石点头的诗人和歌手，称为“不列颠的奥尔甫斯”。他创作的赞美诗《我的心在诉说》甚至获得在威斯敏斯特教堂为国王詹姆士二世加冕典礼上演出的荣誉，而且他创作的数量也是惊人的，1876年成立的普赛尔协会开始整理、编辑出版他的作品全集，至1965

年，共出到32卷。

普赛尔最初致力于宗教音乐，后来开始投身歌剧创作。他研究了法国和意大利的优秀作品，希望建立英国的民族歌剧。在他的歌剧中，《狄朵与伊尼》(*Dido and Aeneas*)，为幕间歌舞表演所写的伴乐《女先知》、《印度女王》、《暴风雨》，为德莱顿的爱国戏剧《亚瑟王》所作的配乐等较重要。他所写的歌剧在声乐方面与意大利歌剧有许多共同的特点；在器乐方面又和法国歌剧有许多共同之处。但是，普赛尔的创作又有自己的特征，那就是与英国的民歌有紧密的联系。普赛尔并不局限某种戏剧体裁：有悲剧，也有喜剧，同时还有一些为话剧配乐，其中有独唱、合唱、舞曲式的器乐曲片断。其各种体裁的戏剧作品不少于64部，但真正算得上歌剧的作品只有《狄东与伊尼》一部。这部歌剧的题材取自于神话故事，这是因袭欧洲歌剧的传统做法，但在音乐戏剧的风格上和当时法国、意大利的歌剧有很大的不同。这里完全没有吕利式的浮华的舞台效果，也没有拿波里式的声乐技巧的炫耀，普赛尔的音乐朴实而深刻，不求炫人耳目，而是鲜明地描绘剧中的环境，细致地表达剧中人的心理与感情。其咏叹调非常特别，在按半音阶下行的固定低音上面展开着独立而完整的旋律，半音的运用丰富了和声，在旋律上总是饱含着英国的民间气息。他的歌剧尽管受到法国、意大利歌剧的影响，但他独具个人风格的歌剧，使英国歌剧在欧洲独树一帜。



第五节　德、奥的歌剧



意大利的歌剧影响了整个欧洲。当意大利歌剧传入维也纳后，人们对这种新的艺术产生了浓厚的兴趣，而且得到奥地利国王的大力支持，尤其是利奥波一世，他努力使歌剧发扬光大。利奥波一世建立了一座演意大利歌剧的剧院，并与威尼斯的歌剧院结盟。在50年内，上演了400多部新的歌剧，其歌剧的创作以威尼斯歌剧为楷模，如1627年序兹（H. Schutz）所写的《达芙妮》(*Daphne*)。

在德国盛行歌剧的地方是慕尼黑、德累斯顿和汉堡，这些地方都以意大利歌剧为主，即使是德国人的作品，也深受意大利风格的影响，如在1654年建立的上演意大利歌剧的剧院，上演最多的是卡瓦里（Cavalli）的歌剧。

柯尔（Johann Kaspar Kerl）是第一个创作意大利歌剧的人，他是德国歌剧创作的重要作曲家之一，主要作品有《马可·奥里利奥》（*Marco Aurelio*）、《亨利各·利奥奈》（*Enrico Leone*）等，但他的歌剧明显地受意大利和法国歌剧的影响。

德累斯顿也建有意大利的歌剧院，并经常上演诸如帕拉维契诺（Carlo Pallavicino）作曲的《解放了的耶路撒冷》（*La Gerusalemme liberata*）等歌剧。

只有汉堡是例外，这里产生了德国歌剧。1678年汉堡建立了第一座德国歌剧院，德国式的歌剧是以汉堡为中心开展的。汉堡剧院开幕时，上演的是泰勒（Johanm Thile）的歌剧《亚当与夏娃》（*Adam and Eva*），它取材于圣经故事，宗教气氛浓厚，也比较粗糙。稍后，汉堡剧院又上演了数部类似的歌剧，都是借圣经故事宣传宗教道德。有一个时期，剧院因上演了一些取材于神话故事的歌剧，引起很大的纠纷，遭到教会的反对，甚至使剧院暂停演出。

汉堡歌剧发展到全盛时期，是由于库赛尔（J. S. Kusser）和凯赛尔（R. Keiser）的创作的推动。前者创作的歌剧，如《埃莲多》（*Erindo*），融合了法国与意大利歌剧的精华，结合德国的历史文化传统，创作出符合德国人欣赏习惯的作品；后者是个多产作曲家，至少写过100部以上的歌剧，作品的戏剧性很强，旋律充满了灵感，其歌剧取材于历史传说、神话故事或生活喜剧。很明显，他的作品受法国和意大利的影响，但他试图写德国风格的歌剧，在抒情调和朗诵调中，他常用德文，处理得很仔细，旋律也常与德国民歌相联系。他重要的作品有《阿多尼斯》（*Adonis*）、《道德的力量》（*La forza della virtú*）和《奥菲欧》（*Orpheus*）。

在凯赛尔之后，亨德尔（Handel）、玛特逊（J. Mattheson）、泰勒曼（G. P. Telemann）等人的作品相继演出，轰动一时。但在意大利歌剧强大势力的侵袭下，德国歌剧后来又逐渐衰落。



第六节　清唱剧、受难曲和康塔塔



除歌剧外，在17世纪中叶还有几种类似歌剧的体裁，它们是清唱剧、受难曲和康塔塔。

一、清唱剧（oratorio）

清唱剧是最初一种宗教题材的音乐剧，也有人称为“神剧”，当然，后世也多有世俗体裁，故不能称为神剧了。

清唱剧的形成可能是13世纪时民众祈祷的古老劳达赞歌形式，由群众领导歌唱，内容涉及《圣经》。稍后，这种赞歌也插入对话形式，而且，那种原有的抒情特色改变为陈述式和戏剧化的，于是，对话式的赞歌便出现了：整首赞歌结构常被分成数节，以简单的和声、大众化的格调，由不同的歌队以对唱曲的形式唱出。1556年，罗马牧师圣菲利普·内里（1515—1595年）开始在圣吉罗拉莫教堂主持礼拜仪式，为了迎合年轻人的兴趣，他常在祈祷室里表演戏剧化的劳达赞歌，并在幕间讲道。直至后来，内里重建罗马圣玛利亚教堂，这座教堂的祈祷室成为劳达赞歌的演出中心。最早的清唱剧是宗教体裁的歌剧，剧中人物像在歌剧中一样粉墨登场，有布景，有动作，但它具有寓言式的、内省的性格，戏剧性不强，以此区别于歌剧。清唱剧与歌剧同时产生，歌剧产生于佛罗伦萨，而清唱剧则产生于罗马。清唱剧在形式上与歌剧相似，包含宣叙调、咏叹调、重唱、合唱，与歌剧同属主调音乐的范畴；所不同的是仅仅让人们通过听觉，而不是用视觉来感受戏剧事件的过程，甚至说清唱剧是只唱不演的戏剧，既无布景，也不化妆，虽有剧中人物，但却不需上台下台。

值得指出的是，前面提到的意大利作曲家卡瓦列里（Cavalieri）于1600年2月在罗马演出了他的寓言剧《灵魂与肉体的体现》，也常常被认为是音乐史上的第一部清唱剧。这部作品为圣玛利亚教堂祈祷室里举行的礼拜仪式的一部分。在《灵魂与肉体的体现》中，剧中的角色是时间、生命、世界、欢乐、理智、灵魂和肉体，都是寓言式的人物。音乐采用表现体式的宣叙调，加进了一些劳达赞歌，最后以舞蹈结束，但它的演出形式和佩里、卡契尼等人的歌剧一模一样，实质上是一部寓言性的歌剧。19年后，罗马作曲家阿内廖（1567—1630年）发表了《精神和谐的戏剧》，这才是真正的清唱剧。

有些学者认为前面提及卡瓦列里的宗教歌剧《灵魂与肉体的体现》，就是清唱剧的开始；也有人认为在1619年阿纳里奥（G. F. Anerio）的《神韵剧》（*Teatro armonico spirituale*）为第一部真正的清唱剧。

17世纪早期，意大利清唱剧分拉丁清唱剧和世俗清唱剧两种：前者使用

拉丁文，以《圣经》故事为题材，属于宗教音乐，称为“拉丁清唱剧”；后者使用意大利文，取材自由，不局限于圣经题材，称为通俗清唱剧。但到了17世纪后半期，前者消失了。

拉丁清唱剧产生很大的影响有赖于卡里西米（G. Carissimi，1605—1674年），他写了许多清唱剧，如《耶弗他》（*Jefte*）、《所罗门的审判》（*Gindizio di Salomne*）、《约拿》（*Jonah Hex*）、《伯提沙撒》等。《所罗门的审判》是一种较短的清唱剧，在剧中，作者大胆地运用了开始宣叙调，中间花腔形式发展装饰乐句结束的手法。总的说来，卡里西米的清唱剧篇幅都不大，因为没有戏剧情节，所以只由一专人担任述说，述说者有时由独唱担任，有时由合唱担任；剧中人物都不唱咏叹调，只唱宣叙调；占主要地位的是合唱队，但卡里西米并不忽视独唱部分，他的宣叙调带有歌唱性，有时有咏叹调的因素，甚至加进了花腔，显然，这是为了表现内容所需的手法。

17世纪的通俗清唱剧是从反宗教改革运动的宗教音乐剧演变而来的，它的作品都以圣经故事为基础，充满了宗教情感。它的作曲家如斯卡拉蒂、佩尔戈莱西、萨基尼等都以写歌剧为主，兼写清唱剧。

清唱剧产生在意大利，后逐渐影响到国外，而且主要盛行的是通俗清唱剧。

17世纪德国清唱剧最重要的作曲家是序兹（Schutz Heinrich，1585—1672年），他深受意大利音乐的影响，并在1609—1612年在威尼斯跟乔凡尼·加布里埃利学习。他的《我们唯一的救主耶稣基督欢乐和胜利地复活的故事》则是由四部受难曲组成，歌词采用《马太福音》、《马可福音》和《路迦福音》、《约翰福音》中的歌词。他的受难曲为巴赫的受难曲奠定了基础。

二、受难曲（passio）

受难曲是清唱剧的一种，它多是根据《新约圣经》中的“四福音书”关于耶稣受难的记述而写成的一种清唱剧。在德国，16世纪的教堂里流传一种“宗教故事”，是用复调式、圣咏式的音乐来讲述圣经故事，很长时间它并未在音乐上形成独立的体裁。在受了意大利清唱剧的影响之后，这种形式逐渐形成一种体裁，即“受难曲”。在这方面，序兹的创作占有重要位置。他写过许多受难曲：《耶稣在十字架上说的七个字》（*7 Words from Christon the Cross*）、

《耶稣复活的故事》（*Resarrection*）、《耶稣圣诞》（*Die Historia von der freuden und gnadenreichen Geburt Gottes und Mariens Sohns*）等。他的清唱剧以表现严肃的戏剧内容为主，所取的形式不一：如在受难曲中只记下宣叙调，不带数字低音的伴奏，还有无伴奏合唱。作为德国作曲家，他一方面掌握了16世纪尼德兰乐派的复调音乐传统，另一方面又吸收了意大利主调音乐繁荣时期的音乐戏剧，丰富了自己的创作。

三、康塔塔（cantata）

康塔塔和清唱剧、歌剧一样，是起源于意大利的声乐体裁，后来传到西欧。康塔塔是和清唱剧同时平行发展的两种体裁，是由宣叙调、咏叹调和二重唱、合唱等组合而成的声乐套曲。康塔塔与清唱剧接近，有宣叙调、咏叹调、重唱、合唱等，所不同的是其规模比清唱剧要小，多是些抒情场面的描写，不同的人歌唱，也不表现固定的人物，情节也较简单，常常以序曲开始，以合唱结束。它的时间不长，偏重于抒情。

格兰迪（1577—1630年）是这一体裁的重要作曲家，也是称这一形式的作品为康塔塔的第一人。17世纪著名的康塔塔作曲家是斯特拉德，他写了190多首康塔塔。16、17世纪的罗西（Rossi，1598—1653年）、卡里西米（Carissimi）和切斯悌（M. A. Cesti）对康塔塔也有较大贡献。康塔塔产生在意大利，但后来康塔塔在德国盛极一时，17—18世纪有众多的德国作曲家都写有康塔塔，如序兹、泰勒曼、巴赫等。在巴赫之后，康塔塔渐渐衰落。

德国的康塔塔主要是教堂康塔塔。序兹把他的康塔塔《扫罗》叫做“神圣交响曲”，这个作品显露出他的音乐所具有的力量和强烈情感。这首康塔塔的歌词选自《圣经·使徒行传》第九章的两句话：扫罗，扫罗，你为什么逼迫我？你难以挣脱束缚。这里，由男低音发出“扫罗”的呼喊，并不断重复，发展成震撼人心的呼唤，这是一个固定的旋律，而其他人则唱另一句，每唱一遍，则提高一个音，形成了乐曲的轮廓。在这首曲子将要结束时，声音渐弱，具有戏剧般的撼人心魄的效果。

后来康塔塔很快成为为教会服务的专用形式。由于序兹这个有创造力的作曲家及他的成就，使康塔塔在音乐史中产生了极其重要的影响，这影响波及一个世纪后，在巴赫的艺术生涯中达到了顶点。



第七节　巴洛克时期的器乐



一、巴洛克时期的乐器

在16—18世纪，器乐达到与声乐并列的地位，而在此之前，声乐的地位远远超过器乐，这种局面的改变，首先得益于乐器的发展。巴洛克时期的乐器主要有以下几种：①键盘乐器；②维奥尔族弓弦乐器；③琉特族弹弦乐器；④管乐器；⑤打击乐器等。

在巴洛克时期，较重要的键盘乐器便有击弦古钢琴（clavichord）、拨弦古钢琴（harpsichord）和管风琴。

击弦古钢琴又称小键琴，是早期键盘乐器的一种，15世纪便已出现。它由扁薄的长方形盒子构成，没有脚，可以放在桌上弹奏。它是用槌子（hammer）敲弦发声的，这种装置和近代的钢琴相似，只是装置较为简陋，音量较弱，音色也不太明亮。一般来说，击弦古钢琴仅仅是配有多根琴弦的单弦，通过键杆来操作。在键的远端是金属制成的小片，叫做切线，它们从下方敲击琴弦，并且当键持续施压时不断地触击琴弦。因此，这些切线既是发声器，又起到了桥梁的作用。由此产生的声音纤细、柔软，然而富于弹性。演奏时，切线与琴弦的连续接触会给音响带来极其丰富的差异，甚至会产生颤音（所谓的bebung技术），而这在别的键盘乐器中是根本不可能产生的。最早的击弦古钢琴音域有限，一般不超过20个琴键，音量很弱。重击琴键时，由于琴弦震动幅度过大，造成琴弦过大的张力，易导致琴弦发音不准。此外，击弦古钢琴的琴弦较短，音域无法扩张，因此，演奏者多半只需用三个手指来演奏。同时，由于它自身特有的构造和发声原理，使得击弦古钢琴具备独特的音响效果和演奏特色。同时，又由于击弦发音的特点，使得手指触键的力度可以在很大程度上控制楔槌敲击的力度，所以，使得击弦古钢琴即使在弱力度的音响范围内也具有非常丰富的强弱变化。击弦古钢琴的铜楔击弦的键盘乐器分品式和非品式两种，品式键盘乐器的琴弦比琴键少，而非品式键盘乐器则一键一弦。击弦古钢琴具有金属般的音色，在声音的变化上具有多样性，同时，可以

非常容易地弹奏出如歌的效果。由于击弦古钢琴的音调变化多，许多作曲家发现它对于亲切的室内乐是一种得体的乐器。它主要流行于德国。

clavichord 一词最早出现在 1404 年的一首名为《恋诗歌手的规则》的诗歌之中。而关于这种乐器的最早图画，据说是在那不勒斯的一幅壁画中，时间约为 1435 年。约 1440 年，在阿劳特的手稿及德国音乐家菲尔东的论著《音乐精义》里，有它的结构图示和说明。击弦古钢琴适于演奏序曲、奏鸣曲、托卡塔和组曲。巴赫于 1723 年创作的二部和三部《创意曲集》，便是能够体现击弦古钢琴演奏风格的重要文献。人们在演奏中对歌唱风格的强调以及对力度细微变化的要求，推动了击弦古钢琴曲目的创作。适于击弦古钢琴演奏的曲目，在结构上通常是两段体；类型上以歌曲改编曲、小型舞曲、田园曲、回旋曲和练习曲居多；在情绪和风格上强调甜美和柔和。

拨弦古钢琴（哈普西科德，harpsichord，英 clavecin），也叫羽管键琴。拨弦古钢琴是在键盘的尾端装有拨弦的装置，其拨弦的拨子是以金属薄片包裹皮革制成，也有使用禽鸟的羽翎作为拨片的，故也称之为羽管键琴。它按动音键而拨弦，十指可同时并用。这种激发音弦的方式有其不可克服的缺点，首先，拨弦的方式使其音量、音色难以变化，且不可克服在拨动弦时产生拨动噪音。又由于拨片在琴弦上停留的时间不可能如击弦弦槌在琴弦停留的时音那样短促（0.3 秒），所以，琴弦不能充分振动，声音较弱而短促，这些缺点决定了它音乐表现力的不足，但其纤细而韵味十足的音色自有其独特之处，在古代的宫廷室内乐为代表的音乐形式盛行时，这种独具特色的音质有着无可替代的功能。它的应用范围广泛，主要用在当时的贵族家庭中演奏。17 世纪到 18 世纪间，拨弦古钢琴在当时的音乐生活中有着相当显赫的位置，可以说是它的全盛时代。拨弦古钢琴在不同国家有不同的名称，如斯皮内（spinet）、维吉那（virginal）等。至 18 世纪初，欧洲大陆音乐迅速发展，音量弱小的拨弦古钢琴已不能满足当时音乐家们的需要，因而逐渐被音量洪大的钢琴所取代。

在巴洛克后期出现了一种新的键盘乐器，即现在的钢琴（piano），其原名为“可强可弱的大键琴（gravicembalo col piano e forte）”，约在 1709 年由意大利乐器制造家克里斯托福里（B. Cristofori，1655—1732 年）根据哈普西科德的乐器改制而成，最初命名为“可强可弱的哈普西科德”，这就是钢琴（pianoforte）一名的由来。钢琴的原理是以杠杆作用，将琴槌举起击弦，同时有一种复杂的机械控制琴槌，使它在击弦之后很快离开，恢复原位。

管风琴（pipe organ）是一种大型键盘乐器，靠铜制或木制音管来发音。早期演奏管风琴通常需要两人搭档，一人演奏，一人（一般是来自教堂信徒中的小男孩）鼓风。后来管风琴的规模越来越大，依靠人力鼓风已经是力不从心了，就开始用机械设备来鼓风，因而，又发展出了更复杂的键盘机械结构——因为巨大的风压，用单纯的人力已经不可能压下键盘了。管风琴由音管、音栓、键盘、轨杆机、风箱、琴箱组成。管风琴在此时有多种形状，其音响宏大，以气来震动簧片发声，以大小不同的管子来扩大音量，这类乐器主要用于教会音乐。管风琴首先出现于公元前250年前后，是乐器历史中构造最复杂，体积最庞大，造价最昂贵的乐器，是一架雄伟、恐怖的机器。管风琴是一件纯粹的宗教（基督教）乐器，一般和拥有它的教堂或歌剧院同时建造——因为管风琴的结构直接依附在建筑结构之上。也因此，管风琴没有明确的规格限制，根据教堂或歌剧院本身的规模和经济实力来决定管风琴的大小。管风琴属于簧片类乐器中的自由簧乐器，演奏方法类似于其他的键盘乐器。音域极宽广，一般都使用数层的键盘，脚下还有脚踏键盘，由许多根音栓来控制具体的音高，高音部以高音谱号记谱，低音部以低音谱号记谱，脚踏键盘部分以倍低音谱号记谱。管风琴的音量宏大，音色饱满，尤其适合在庄严的气氛中演奏严肃神圣的宗教音乐。

荷兰著名的管风琴师和作曲家斯韦林克（1562—1621年）是巴洛克管风琴音乐的创始人。他是阿姆斯特丹老教堂的管风琴师，创作了很多变奏曲，享有很高的声誉。著名的管风琴师和作曲家意大利的弗雷斯科巴尔迪（1583—1643年）大胆地运用半音进行和不协和音以提高管风琴音乐的表现力。他还喜欢运用自由声部进行或自由复调织体，并在复调织体中掺入和弦结构。

这些新的创造很快传到德国，对德国管风琴音乐有深远的影响。德国著名的管风琴师席尔勒（1593—1667年）和沙伊德曼（1596—1663年）在管风琴音乐中有很高的造诣，他们在发展幻想风格的托卡塔、前奏曲、众赞歌等方面都有一定的功绩。巴赫也深受其益，他博采众长，把德国管风琴音乐推上了巅峰。

在弦乐器方面，维奥尔（viol）族弓弦乐器在1700年以后渐为现代提琴族乐器所取代（即小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴）。维奥尔族乐器和提琴族乐器的差别在于：前者双肩倾斜，后者隆起；前者侧板宽厚，后者窄扁；前者背板平坦，后者稍隆起；前者音孔为c形，后者为f形；前者指板上绕肠

线为品，后者无品；前者六弦，后者四弦；前者琴弦较细，张力小，后者较粗，张力大；前者弓杆向外弯，呈拱形，后者与弓毛平行、略向内弯；前者持弓时掌心朝上，后者掌心朝下；前者即使是小提琴也是垂直持琴，放在膝上，后者齐肩平持，只有低音提琴仍保持低音维奥尔斜肩平背的原形。17、18 世纪意大利北部城市格雷蒙纳（Gremona）有三个家族产生不少制作提琴的名师，即阿马蒂（Amati）家族、爪尔奈里（Guarnevi）家族和史特拉第瓦里（Stradivari）家族，他们留下许多名琴成为稀世珍品。

弹弦乐器的琉特琴（Lute）（如图 4-1 所示）在 17 世纪已失去了其重要地位，但在法国和德国仍有少量生产。其身呈半梨形，琴颈和指板上绕肠线为品，演奏时将琴横抱于怀，左手按弦，右手拨奏，为演奏舞曲、变奏曲、前奏曲等的独奏乐器，也用于合奏和歌曲伴奏。琉特琴后来有曼多林、班多拉等多种变体。曼多拉为次中音曼多林，奥法里昂为小型的班多拉；另有泰奥尔博、西塔隆等双颈琉特琴，一个琴颈供在指板上按弦用，另一个琴颈装有不需按弦的低音弦。

管乐器主要有双簧管、低音管、横笛、竖笛、短笛、法国号、小号、长号等。打击乐器中定音鼓在乐队中常用，尤其是在表现节日气氛的铜管乐曲“托卡塔”中，常用定音鼓击奏低音。

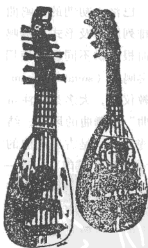


图 4-1　琉特琴（右）与曼多林（左）

二、巴洛克时期的器乐

在器乐曲方面，巴洛克时期继承文艺复兴时期的器乐，并有所发展，尤其是在 17 世纪后半叶，出现了一些新的乐曲形式，如“利切尔卡尔（ricercare）”、“坎佐那（canzona）”、“幻想曲（fantasia）”、“随想曲（capriccio）”、“变奏曲（variazione）”、“协奏曲（cancerto）”、“托卡塔（toccata）”、“赋格（fuga）”、“奏鸣曲（sonata）”等。这些乐曲都是为键盘乐器与合奏而作。它们之间并没有确切的界限，作曲家在为自己的作品确定名称时也比较自由，但它们从两个方面发展：其一从单一主题的坎佐那走

向古典赋格形式；其二从日常生活中的音乐形式走向组曲形式。前者是复调音乐的道路，后者是主调音乐的道路。

巴洛克时期最重要的乐曲体裁有以下几种。

1. 奏鸣曲（sonata）

16 世纪的奏鸣曲，泛指一切乐曲，到了 17 世纪初，奏鸣曲分三重奏鸣曲和独奏奏鸣曲两类。早期奏鸣曲“sonata”一词源自意大利语“sonare”，意为“鸣响”，13 世纪始见于音乐用语中。16 世纪初泛指各种器乐曲，以与声乐曲的泛称康塔塔相对。如 G. 戈尔扎尼斯的《琉特奏鸣曲》实即两首舞曲，G. 加布里埃利的《轻和重奏鸣曲》是器乐合奏曲等。继加布里埃利之后，S. 罗西、M. 内里、B. 马里尼等意大利作曲家，均称自己所作供乐器演奏的坎佐纳为奏鸣曲。

巴洛克时期的奏鸣曲主要有两种，“独奏奏鸣曲（solo sonata）”以及“三重奏鸣曲（trio sonata）”。独奏奏鸣曲一般以键盘乐器为主，也有以小提琴独奏，加上通奏低音的；三重奏鸣曲一般是两把小提琴和一个通奏低音的乐器合奏。

巴洛克初期的奏鸣曲可由单一乐章或多乐章组成，当时的乐章尚未有固定的排列顺序及形式，奏鸣曲的乐章可自由地跟舞曲混合。17 世纪中开始，奏鸣曲根据供不同场合使用而分为“教会奏鸣曲（sonata da chiesa）”以及“室内奏鸣曲（sonata da camera）”。“教会奏鸣曲”的风格较严谨、严肃，多用于宗教仪式，大多是由注重对位法的乐章组成，是古典奏鸣曲的前身；“室内奏鸣曲”是舞曲的风格，结构较自由，常在宫廷和私人客厅中演奏，在前奏曲后接些舞曲，是古典组曲的前身。从这个时候开始，“教会奏鸣曲”在乐章的排列顺序上渐渐有了规范——四个乐章，各乐章的速度为慢—快—慢—快。到了科莱里（Arcangelo Corelli，1653—1713 年）时期，他数量丰富的小提琴奏鸣曲作品更是奠定了“教会奏鸣曲”的排列顺序。“室内奏鸣曲”虽然还是没有固定的乐章数目及顺序，但是也开始沿用转换乐章时变换速度这个规则。

小提琴在巴洛克初期是最被看重的一种旋律乐器，因此当时有大量的小提琴奏鸣曲出现。此外，还有无伴奏的小提琴奏鸣曲存在。在此种曲式中，又属巴赫所作的六首小提琴无伴奏奏鸣曲、组曲最考验演奏者的技巧。至于键盘乐器方面，早期的键盘乐器奏鸣曲数量并不多，一直到巴洛克盛期，由多梅尼科·斯卡拉蒂（Dominico Scarlatti，1685—1757 年）写下数百首单乐章的键盘

奏鸣曲之后，此类奏鸣曲才跃升为主流。

17 世纪，意大利作曲家萨洛莫内·罗西（约 1570—1630 年）作有四卷奏鸣曲。其中两卷题为《变化奏鸣曲和交响曲》，最早采用三重奏鸣曲的形式。17 世纪后半期，意大利博洛尼亚乐派的作曲家卡扎蒂（1620—1677 年）、巴萨尼（1657—1716 年）等是发展三重奏鸣曲的重要人物。

对三重奏鸣曲的发展起着决定作用的，是意大利小提琴家、作曲家科莱里（Corelli，1653—1713 年）。他从 1683 年到 1694 年曾出版四册三重奏鸣曲，独奏的奏鸣曲一般以键盘乐器为主，也有些以小提琴独奏，加通奏低音的。键盘奏鸣曲最早的作者是德国管风琴家库瑙（J. Kuhnace，1660—1722 年），他作的《键盘新献》包含 7 首奏鸣曲，其中的 6 首不仅是键盘奏鸣曲的先声，也是标题音乐的先驱。

2. 协奏曲（concerto）

17 世纪末，协奏曲产生了，它是巴洛克时期最重要的器乐形式。协奏曲（concerto）一词源自拉丁文 collcertaye，原意是在一起比赛，协奏曲也就是两种因素既竞争又协作的意思。协奏曲最早是作为一种声乐体裁出现的，16 世纪指意大利的一种有乐器伴奏的声乐曲。17 世纪后半期起，指一件或几件独奏乐器与管弦乐队竞奏的器乐套曲。

巴洛克时期的协奏曲分为“教堂协奏曲（cancertida chiesa）”和“室内协奏曲（concerti da camera 即宫廷风格协奏曲的意思）”。教堂协奏曲通常有慢板序曲作为前导，其后跟随快板赋格乐段，快慢乐章交替，较为庄重；室内协奏曲通常用阿拉曼德、库朗、小步舞曲、萨拉班德、吉格等舞曲作为乐章，风格较为轻快，其实后来的创作中二者的差别并不大。

协奏曲最早产生于 17 世纪末，是巴洛克时期最重要的器乐形式。早期协奏曲分三种类型。

（1）乐队协奏曲或协奏交响曲（sinfonia concertante 或 ripieno conceto）：它是一种多乐章的乐队曲，其中全部乐器的合奏常和某种发挥华丽技巧的乐器相照应。

（2）大协奏曲（concerto grosso）：以小组独奏乐器与大组乐器的对比竞奏。小组独奏乐器包含三重奏鸣曲所用的乐器（两把小提琴和通奏低音），大组乐器主要是弦乐器，有时也有小号、双簧管、长笛、圆号等。这种体裁源于意大利作曲家斯特拉德拉（Alessandro Stradella，1644—1682 年）的《多乐章

交响曲》。托雷利（Torelli，1658—1709 年）则奠定了三个乐章的形式——两端是赋格式的快板，中间由两个相似的慢板镶嵌一个简短的快板。维瓦尔第（Antonio Vivaldi，1678—1741 年）的大协奏曲采用更加精练的三乐章形式——快板乐章之后是同调或近关系调上的慢板，然后是比一节一乐章简短而更生动活泼的另一快板。

大协奏曲起源于意大利，是由当时流行的三重奏鸣曲这种体裁作为基础改进而来的。大协奏曲以乐队中的两组乐器分别担任“主奏部”、“协奏部”，替代原来三重奏鸣曲三声部之中的两个高音部，突出了“主奏部”和“协奏部”这两个声部之间的对比。科列里（Arcangelo Corelli）将这一尝试真正变成了音乐史上浓墨重彩的一笔。

成熟期的大协奏曲一般有三乐章，意大利的小提琴协奏曲是“快—慢—快”的布局。早期教堂协奏曲主要是四乐章，也有多乐章的，类似于管弦乐序曲或组曲的形式，例如科列里的大协奏曲，里面有吉格、库朗、小步舞曲、萨拉班德等。亨德尔的大协奏曲有一部分是作为歌剧和清唱剧的幕间曲而创作的，通常有慢板序曲作为前导，其后跟随快板赋格乐段，快慢乐章交替，属于教堂协奏曲的格式。

巴洛克大协奏曲乐章的调性结构一般比较简单，多是关系大小调相间，而大调协奏曲通常给人以明亮、舒适的听觉效果，小调协奏曲则偏向黯淡、悲戚，特别是小调的快板赋格，常常给人以愤怒或悲壮的感觉。大协奏曲在巴洛克时期盛极一时，几乎每个作曲家都写这个体裁的音乐，取悦宫廷里的爵爷们，而这些贵族老爷们，也争相罗织一流的演奏家，在自己的家里、饭厅里演奏大协奏曲，展示自己的财富和品位。

科列里留下了 12 首大协奏曲，1714 年，在他死后结集出版，编为作品第六号 Op. 6，其中前 8 首为所谓的教堂协奏曲，通常有慢板序曲作为前导，其后跟随快板赋格乐段，快慢乐章交替，较为庄重；后 4 首为室内协奏曲，用吉格、库朗、小步舞曲、萨拉班德等舞曲作为乐章，风格较为轻快，其实后来的创作中二者的差别并不大。科列里的大协奏曲中的第 8 首 g 小调“圣诞协奏曲”最为著名。

与科列里同时代的意大利作曲家也大都写有大协奏曲，如托列里（Giuseppe Torelli，一般认为他创作了最早的大协奏曲）、A. 斯卡拉蒂（Alessandro Scarlatti）以及维瓦尔第（Antonio Vivaldi）。托列里最有名的一首

协奏曲同样经常在圣诞节演出，甚至和科列里的一样是 g 小调。维瓦尔第的大协奏曲由许多不同的主奏部组合，涵盖了当时几乎所有的乐器，其中很多和科列里一样选择两把小提琴和一把大提琴作为主奏部。维瓦尔第在大协奏曲的历史上起到了非常重要的作用。在 Op. 3 第 11 首《d 小调大协奏曲》中，维瓦尔第给这部作品起了个奇异的名字，叫做“和声幻想”，这个作品为两把小提琴、一把大提琴和弦乐队而作。

这部作品共分三乐章：第一乐章：快板。大提琴声部奏出主题，这个主题节奏鲜明，表现了欢快的情绪；第二乐章：广板与跳弓。由独奏小提琴与第一小提琴部齐奏，引出了旋律。这个旋律在富有表情的和声伴奏下展开，形成起伏的曲线；第三乐章，终曲，由独奏组开始。这个乐章以快板的形式生动地勾画了 18 世纪社会的热闹场景。

维尔瓦第在这部作品中，以迅速转换的阶梯式力度、明晰的对位、音乐的连续运动，表现了他的极有理性的风格。

虽然发端于意大利，但巴洛克音乐最伟大的大协奏曲，也是现在最常被演奏的大协奏曲，莫过于巴赫的六首勃兰登堡协奏曲（Concerto Brandenburg, BWV. 1046—1051）。而亨德尔的大协奏曲主要是作为歌剧和清唱剧的幕间曲而创作的，有 Op. 3 的 6 首以及 Op. 6 的 12 首，Op. 6 更为著名，亨德尔当时如有神助，只用了 1 个月就完成了这 12 首大协奏曲，其中的第 10 和第 12 号在 20 世纪仍然经常上演。

（3）独奏协奏曲（concerto）：由一件独奏乐器同乐队协奏。其创始人为意大利作曲家阿尔比诺尼（1671—1750 年）。早期的独奏乐器多为小提琴。托雷利奠定了小提琴协奏曲“快—慢—快”的三乐章形式，而维瓦尔第的许多小提琴协奏曲中充分发挥了独奏乐器的作用，成为后来古典小提琴协奏曲的楷模。

3. 赋格曲（fuga）

赋格曲是一种单一主题的复调音乐形式。在一个声部奏出主题，其他各声部先后作为模仿出现，作曲家巧妙地运用各种技巧——增值、减值、逆行、倒影等手法，有不断增长的紧迫感，也有持续的趣味性。“赋格”为拉丁文“fuga”的译音，原词为“遁走”之意，赋格曲建立在模仿的对位基础上，从 16—17 世纪的经文歌和器乐里切尔卡中演变而成。赋格曲作为一种独立的曲式，直到 18 世纪在 J. S. 巴赫的音乐创作中才得到了充分的发展。巴赫丰富了

赋格曲的内容，力求加强主题的个性，扩大了和声手法的应用，并创造了展开部与再现部的调性布局，使赋格曲达到相当完美的境地。一首赋格曲在曲式上发展较少时，通常称为小赋格曲。一般地说，小赋格曲的呈示部与赋格曲相同；发展部则比较自由，主题进入的次数较少，发展不大，整个篇幅也比较短小。有些作品虽然也称为小赋格曲，但在篇幅和曲式上丝毫也不亚于赋格曲。赋格曲与小赋格曲可以是独立性的乐曲，也可是大型乐曲的一个乐章。

4. 组曲（suite）

组曲是几个具有相对独立性的乐章，在统一艺术构思下排列、组合而成的器乐套曲。巴洛克时期的组曲由一组同一调性的舞曲构成，在节奏、速度上形成对比，它们是各国舞曲的精华。最普遍采用的舞曲是：德国的阿列曼德（Allemande）、法国的库朗特（Courante）、西班牙的萨拉班德（Sarabande）、英国的基格（Gigue）。此外还经常采用在阿列曼德之前加上前奏曲（prelude），而在萨拉班德和基格之间加入嘉禾舞曲（Gavotte）、布雷舞曲（Bourree）、波兰舞曲（Polonaise）等。早期组曲是最古老的器乐套曲形式，源于对比性舞曲的组合。早在14世纪，舞会里即盛行一慢一快的对比性舞曲的组合。16世纪初，琉特演奏家仿此以一首庄严的二拍子舞曲与一首轻快的三拍子舞曲联合成套。例如在法国、德国及英国，通常采用舞曲帕凡-加亚尔德的组合，在意大利，则采用帕萨梅佐-萨尔塔雷洛的组合（见舞曲）。此外，许多作曲家还各自按自己的艺术构思进行各种组合试验。从当时编纂的琉特曲集中，经常可以发现3个或更多舞曲的组合形式。

组曲作为音乐体裁的名称，最早见于1557年，但其结构形式长期变化不定。其典型形式被公认是由萨克逊键盘作曲家J. J. 弗罗贝格尔定型的。1650年流行的组曲形式常由阿勒芒德—库朗特—萨拉班德3种舞曲构成，弗罗贝格尔也按此创作了不少组曲。嗣后，吉格插入组曲，有时置于库朗特之前，有时置于其后。弗罗贝格尔死后，1693年，他的组曲曲集出版，其舞曲排列的次序被公认是古典组曲型式的楷模。

5. 圣咏前奏曲（chorale prelude）

圣咏前奏曲是巴洛克时期管风琴音乐最重要的并使用于教会的器乐曲。它共有四种主要形式——固定调（cantus firmus）、装饰（coloration）、帕蒂塔（partita）和幻想曲（fantasia）。

三、巴洛克时期的意大利作曲家

巴洛克时期的器乐作曲家很多，在意大利较重要的有佛里斯科巴尔第(Gerolamo Frescobaldi，1583—1643 年)，他在 1608—1643 年任罗马圣保罗大教堂的管风琴师。1628—1634 年在佛罗伦萨梅第次的菲尔第南多二世(Ferdinando Ⅱ dei Medici) 大公爵宫中任管风琴师。他出版有《幻想曲集》、《托卡塔与帕蒂塔》、《随想曲集》等作品。17 世纪后半期有巴斯奎尼(B. Pasquini，1637—1710 年) 曾任罗马大教堂管风琴师，创作了很多古钢琴奏鸣曲、赋格曲、组曲、清唱剧和 15 首舞台性作品。他的古钢琴曲风格成为后世的典范。而实际上巴洛克时期最重要的意大利作曲家是多梅尼科·斯卡拉蒂、科莱里、安东尼奥·维瓦尔第、塔蒂尼等。

1. 多梅尼科·斯卡拉蒂 (Domenico Scarlatti，1685—1757 年)。多梅尼科·斯卡拉蒂是意大利作曲家阿·斯卡拉蒂的儿子，在古钢琴音乐创作与演奏方面有较大的贡献。多梅尼科 1685 年生于那不勒斯王国首都那不勒斯，和约翰·塞巴斯蒂安·巴赫与格奥尔格·弗里德里希·亨德尔同年。他在家里十个孩子中排行第六，是同为音乐家的彼得罗·菲利波·斯卡拉蒂的弟弟。

他的作品中最著名的是奏鸣曲，称为练习曲 (esercizi)，都表现艰深、快速的乐句，分割的和弦等技巧，其中也使用了一些创新的效果，最显著的是双手交叉的奏法。他共作有 555 首奏鸣曲，每一首都解决一种技巧上的问题，或发明一种音响上的效果；另外还作有 12 部歌剧和 50 部清唱剧以及其他圣乐。

2. 科莱里 (Arcangelo Corelli，1653—1713 年)。科莱里是意大利著名的小提琴演奏家、作曲家、指挥家，曾出版 5 册三重奏鸣曲，还有许多大协奏曲等。科莱里自幼就学习小提琴，青年时代以小提琴独奏家身份在法国、德国演奏，1685 年回到罗马。他的创作很得罗马名门贵族的器重，并深受瑞典王后克里斯蒂娜的喜爱。科莱里是个伟大的小提琴家，在小提琴演奏中，他全面发挥了这种乐器的技术和抒情能力，达到了完美的境界，他被认为是近代小提琴技术的奠基人之一，也是意大利小提琴乐派的领导人物之一。他首创双音与和弦的演奏方法。他的奏鸣曲和协奏曲具有明晰的思想和高尚的风格，意味深长地揭示了小提琴歌唱性的表达能力。科莱里奠定了小提琴完善发挥的基础，他的学生和继承者在这基础上建立了意大利器乐乐派。

他在音乐上的成就，除奠定一些小提琴的演奏技法外，还奠定了大协奏曲形式。他曾师从巴萨尼学习小提琴，是博洛尼亚爱乐学会会员，却在罗马度过了大部分生涯。在那里，他作为一个小提琴家和作曲家得到了广泛的赞誉。他的作品在全欧洲发行，他的全部作品有六个编号，即 Op. 1：1681 年创作的三重教堂奏鸣曲（12 首）；Op. 2：1685 年创作的三重室内奏鸣曲（11 首）和一首恰空舞；Op. 3：1689 年创作的三重教堂奏鸣曲（12 首）；Op. 4：1685 年创作的三重室内奏鸣曲（12 首）；Op. 5：1699 年创作的教堂、室内奏鸣曲和变奏曲（12 首）和独奏奏鸣曲；Op. 6：1714 年创作的 12 首大协奏曲。在科莱里的 Op. 4 第一首三重奏鸣曲中，卓有成效地显示了室内奏鸣曲明快的织体和简洁的舞曲形式，他的四个乐章按照广板、快板、慢板、急板（教堂奏鸣曲的格式）排列，以准确的直觉，创造出了小提琴的优美音乐。

3. 安东尼奥·维瓦尔第（Antonio Vivaldi，1678—1741 年），安东尼奥·维瓦尔第出生在威尼斯一个普通乐师的家庭里。他的父亲是威尼斯圣玛可教堂乐队的小提琴手。幼年的维瓦尔第成长在威尼斯浓郁的音乐文化氛围里，显示出非凡的音乐才能，到 10 岁时，他已经能代替父亲在教堂里演奏了。维瓦尔第 15 岁受戒，1703 年领受神职。他 18 岁时接受更高一级的圣职（副助祭），在附近的两个教区接受了神职教育（神学）并毕业。25 岁时，维瓦尔第成为神父，接着就当上了教堂的神甫，并在教堂属下的女童音乐学院中担任小提琴教师。在维瓦尔第的悉心指导下，孤儿院乐队和唱诗班的水平蒸蒸日上。他是巴洛克末期意大利的代表作曲家，他对大协奏曲的定型作出了重要贡献；同时他又是一位杰出的小提琴家，写过许多小提琴协奏曲，他的大协奏曲《四季》（*The Four Seasons*，*Le Quattro stagioni*）对后世的小提琴协奏曲有着深远的影响。

他一生写了近 500 首协奏曲和 73 首奏鸣曲，此外，还作有歌剧十余部，以及康塔塔、经文歌等。其中相当一部分在他在世时就出版了，包括他的最著名的作品小提琴协奏曲《四季》。

维瓦尔第 1704 年开始作曲，第一部作品出版于 1705 年，是一组 12 首三重奏奏鸣曲。1713 年完成了第一部歌剧《奥托尼在维拉》（*Ottone in Villa*）。他一生创作了近 50 部歌剧，其中存世的仅有 21 部，而且不少只是片段。他创作最多的还是协奏曲，人们公认他对协奏曲的发展做出了巨大的贡献，他的天才创作大大丰富了协奏曲的表现手法，其小提琴高把位的运用也为日后的炫技

技术的发展作了铺垫。他一生写了数百部这类作品，大部分是小提琴协奏曲。最著名的是 Op. 8，其中前四首即众所周知的《四季》，常被单独演奏；第五首《海上风暴》、第六首《愉悦》及第十首《狩猎》也都非常有意境，充满了巴洛克音乐的一贯风格。维瓦尔第的作品洋溢着清纯的气息，给人以温暖和快乐。维瓦尔第大胆地进行试验和创新，他的协奏曲几乎囊括了当时所有的主流乐器的组合。维瓦尔第清纯甜美的意大利风格对巴赫音乐风格的形成有不小的影响。



维瓦尔第 1741 年 7 月 28 日逝世于维也纳。此后的一百多年，他的名字也一直没有被引起更多的注意。直到 20 世纪，随着人们对巴洛克音乐的重新认识，他那些卓越的曲作才再一次受到关注，他本人也被评价为与巴赫、亨德尔同样重要的巴洛克早期作曲家。

维瓦尔第对巴洛克音乐走向古典主义时期起到了重要作用。他对 18 世纪器乐的发展作出了重要贡献。对大协奏曲的定型起了决定性的作用，确立了快、慢、快的三乐章结构，赋予了慢乐章咏叹调的特征。

《四季》是维瓦尔第于 1725 年出版的作品，原为 12 首小提琴协奏曲中的第一首到第四首，由于有“春、夏、秋、冬”四个标题，于是便组合起来称为“四季”。每一首都由三个乐章组成，采用快—慢—快的结构形式；最特别的是维瓦尔第还写了四首十四行诗放在四首作品前与音乐作对照，描绘四季景致。维瓦尔第把 18 世纪之前无标题的抽象器乐创作转到后来所谓的标题音乐创作上，为后世作曲家开辟了一个新的创作途径。《四季》的内容大致如下：《春》：第一乐章，鸟儿们以欣喜的歌声迎接春天，春雷预告春天的消息；第二乐章，牧场上牧羊人在牧羊犬旁沉睡；第三乐章，仙女们在牧笛声中与牧羊人翩翩起舞。《夏》：第一乐章，夏日炎热，人与家畜都昏昏欲睡；第二乐章，在雷声和狗吠中，人们惶惶不安；第三乐章，风雨交加、电闪雷鸣，冰雹摧残农作物，人们处在惊恐之中。《秋》：第一乐章，农民载歌载舞，庆祝丰收；第二乐章，甜美的睡眠把人们带入美妙的境地；第三乐章，黎明时分，猎人们带着号角开始狩猎。《冬》：第一乐章，狂风大作，寒冷的北风吹过面庞，人们在发抖、跺脚和跑步；第二乐章，在炉火边，室内温暖如春，而室外则冰天雪地；第三乐章，描写人们步行在冰上，不断滑倒又站起来的情形。冬天虽然

寒冷、寂静，但它预示着新的开始。

维瓦尔第的许多小提琴协奏曲中充分发挥了独奏乐器的作用，常常节奏明快，活力充沛，成为古典小提琴协奏曲的楷模。他的独奏协奏曲，主要体现在小提琴协奏曲方面，发展了小提琴演奏技术，扩展了小提琴的音区，其中快速的经过句独树一帜。他发展了配器技术，首次把单簧管作为木管组乐器，乐队的很多特殊效果，如弱音器的使用、提琴的拨弦以及乐队的渐强和减弱处理都早于曼海姆乐派。他的作品以小提琴为中心，显示出主调音乐的风格。

4. 塔蒂尼（G. Tartini，1692—1770 年）。塔蒂尼是巴洛克末期与古典前期意大利最伟大的小提琴家之一，生于的里雅斯特近郊的皮拉诺。他早年曾就读于神学院和帕多瓦大学法学部，后入阿西西修道院作修道士，同时认真钻研作曲和小提琴演奏技法，担任过帕多瓦圣安东尼大教堂管弦乐团的首席小提琴师，后创办音乐学校，教授小提琴和作曲，并从事创作。他作有一首著名的小提琴奏鸣曲《魔鬼的颤音》（*Devil's Trill*），至今都为小提琴家所珍爱，是一首技巧高深的作品。他共著有 150 余首小提琴奏鸣曲、140 余首协奏曲、50 首三重奏等。

除了一生作有小提琴协奏曲约 150 部，他还有音乐理论著作《和声论》。代表作品以《科莱里主题变奏曲》和《魔鬼的颤音奏鸣曲》最为著名。

四、巴洛克时期德国与法国的作曲家

在德国，管风琴与合奏音乐占重要地位，其作曲家代表人物是库瑙、泰勒曼和巴赫（J. S. Bach，1685—1770 年）等，尤其是泰勒曼与巴赫是巴洛克时期器乐的重要作曲家代表。

1. 库瑙（J. Kuhnau，1660—1722 年）。库瑙是德国作曲家、管风琴家。1660 年 4 月 6 日生于盖辛，1722 年 6 月 5 日卒于莱比锡。约 9 岁时入德累斯顿的十字教堂充当唱诗班歌童。1682 年到莱比锡，后终身定居于此。1688 年创立“音乐研究会”，举办了一系列音乐会。同时学习法律，成为合格的辩护人。1700 年起任莱比锡大学、圣尼古拉教堂和圣托马斯教堂的音乐指导。作品有经文歌、康塔塔等各种宗教音乐体裁；他所作键盘乐曲在 18 世纪音乐中居重要地位。库瑙是德国哈普西科德演奏学派的奠基人之一，也是第一个为键盘乐器写作奏鸣曲的人。他创作了两套奏鸣曲，第 2 套中的 6 首奏鸣曲全部取

材于《圣经》，是最早的标题音乐的范例。

2. 泰勒曼（G. P. Telemann，1681—1767 年）。泰勒曼是德国作曲家、风琴家。出身于牧师家庭。10 岁学小提琴、长笛与键盘乐器。12 岁时，因其母没收其所有乐器，遂倾全力攻读名家总谱，从中分析曲式、和声，领悟作曲原理，并试行作曲。1700 年人莱比锡大学读法律、文学。1702 年被莱比锡歌剧院聘为音乐指导，1704 年被聘为新教堂管风琴手，并上演了他的圣乐清唱剧、室内乐与歌剧等。其中最成功的为歌剧《坚忍的苏格拉底》。1721 年就任汉堡大教堂乐长。次年莱比锡圣托马斯大教堂又争聘其为乐长，他将此职位让给挚友 J. S. 巴赫。1737 年后漫游巴黎、柏林等地，采风作曲。

泰勒曼被公认为 18 世纪中叶的权威作曲家之一。他的曲调流畅甘美，结构清晰明快，一扫繁琐晦涩之风，因而被认为是连接巴洛克后期与新兴的古典乐派之间的桥梁及重要过渡人物。他又是音乐理论的权威和有影响力的音乐教育家。他曾组织各种形式的音乐会，使教会音乐也能在世俗音乐会中演出，打破了宗教音乐不出教堂的界限，从而普及了音乐。他的创作注重主调织体的旋律写作，常常抛开精致的对位，强调轻盈优美的旋律、明快对称的节奏、不臃肿浮躁的伴奏。他在那个时代被看做是“前卫”作曲家，作有 600 首意大利风格的序曲、44 首受难曲、40 部歌剧及一些管弦乐、室内乐作品。泰勒曼毕生学习探索不懈，因此他的作品风格也屡经改变。他的初期作品受法国和意大利音乐的影响，与 A. 科雷利音乐相近。其后期作品则被认为近似 J. 斯塔米茨，而在形式、配器、和声等方面，又可以找到巴赫的许多痕迹。

在法国，古钢琴音乐占主要地位，其作曲家代表人物是商蓬涅尔和弗朗索阿·库泊兰。

1. 商蓬涅尔（J. C. de Chambonnières，1602—1672 年）。商蓬涅尔的古钢琴音乐具有纤细的风格，显然受到宫廷芭蕾音乐的影响。商蓬涅尔的组曲，在舞曲的安排上，注意到对比的原则，有时就组曲中某一个别的舞曲加以变奏。从他的组曲中可以看到有些装饰音的运用。

2. 弗朗索阿·库泊兰（F. Couperin，1668—1733 年）。弗朗索阿·库泊兰写过许多带标题的、非组曲结构的小品，立意鲜明、形象，其风格清新流畅，具有法国宫廷艺术的典雅、细腻、精美、灵巧的趣味，其代表作有《莫尼克小姐》、《收割者》、《蝴蝶》等。此外，巴洛克音乐时期法国音乐的代表作曲家是马莱斯（M. Marais，1656—1728 年）和雷格莱尔（J. M. Leclair，1697—

1764 年），尤其是后者，其小提琴奏鸣曲、三重奏鸣曲、协奏曲是法国合奏乐的代表作品。



第八节　巴赫与亨德尔



巴洛克音乐的高峰时期最重要的代表人物当数巴赫与亨德尔。他们都是承前启后的关键人物：一方面总结继承了前辈和同代人的重要创作经验；另一方面为表达时代的新思想、新内容，探索并积累了新的经验，为后来音乐艺术的发展作出了重大贡献。他们在不同程度上还保持着旧日的复调音乐传统，但在艺术上力图表达新的思想内容。尽管他们有着共同的成就，但巴赫与亨德尔的音乐又有不同：巴赫热衷于写宗教音乐，如管风琴曲、康塔塔、受难曲，其作品渗透着世俗的因素；亨德尔倾向写舞台音乐，如歌剧、清唱剧，其作品渗透着宗教精神。两人都是复调大师，巴赫的复调更注重音乐内部的戏剧性表现力，他的赋格达到无比精深的境界；而亨德尔的音乐则显得宏伟、宽广，具有史诗性，已预示了主调音乐的风格。

一、巴赫



约翰·塞巴斯蒂安·巴赫（Johann Sebastian Bach，1685—1750 年）生于德国中部的爱森纳赫的一个音乐世家，这个家族自曾祖辈、祖辈到父辈都是宫廷乐长、教堂乐长、管风琴师，这个家族在巴洛克时期的一个半世纪的时间里，一直为这个地区的教堂和城镇乐队提供音乐家，在德国中部的音乐界占有举足轻重的地位。1685 年 3 月 21 日，约翰·塞巴斯蒂安·巴赫就诞生于这样一个音乐世家。1695 年，巴赫 10 岁时，父母病亡。于是他由奥德拉夫市的兄弟约翰·克里斯托夫（1671—1721 年）抚养。1700 年，15 岁的巴赫凭借他优美的男高音嗓子，获得参加吕内堡迈克利教堂唱诗班的机会。1707 年 10 月，巴赫和他的表妹结了婚。在布拉修斯教堂呆了一年以后，巴赫接受了他的第一个重要职位，担任魏玛宫廷的管风琴师。在魏

玛期间，巴赫作为一个管风琴大师的名声逐渐传开，并在这期间写出许多管风琴重要作品。1714 年，巴赫任乐队首席，为莱比锡托马斯教堂创作管风琴音乐，并演出一部康塔塔。1717 年，巴赫到克滕任利奥波尔德亲王的宫廷乐长，创作了许多室内乐作品，有组曲、协奏曲和奏鸣曲，还创作了大量的键盘音乐作品。1720 年，他妻子去世。第二年，他续娶安娜·玛德兰娜维尔肯为妻。她是一个极有天赋的歌手，巴赫找到了忠实而又理解他的伴侣。1723 年，巴赫去了莱比锡，担任马斯教堂学校的乐监和莱比锡市的音乐指导，对学生进行音乐训练，负责莱比锡市四个教堂的音乐工作，他在这里一直工作到生命最后。1750 年 7 月 28 日，巴赫去世。

巴赫的作品博大精深，浩如烟海，除歌剧外，各种声乐和器乐体裁无不涉猎。声乐作品以宗教音乐为主，所作近 300 部教堂康塔塔现存 195 部，大多以赋格式的合唱开始，随后是一系列的宣叙调和咏叹调，最后以众赞歌结束。其中重要的是第 80 康塔塔《我们的上帝是坚固的堡垒》（*Ein'feste Brug ist unser Gott*）、第 4 康塔塔《基督躺在死亡的枷锁上》（*Christlag in Todesbanden*）等；世俗康塔塔有 23 部，大多轻快活泼，重要的有《太阳神和牧神的争吵》（*Der Streit zwischen Phoebus und Pan*）、《咖啡康塔塔》（*Coffee cantata*）和《农民康塔塔》（*Peasant cantata*）等。巴赫写有 5 部受难曲，但完整保存下来的只有两部：音调沉思的《马太受难曲》（*St Matthew Passion*）（1729 年）和强烈情感的《约翰受难曲》（*St John Passion*）（1723 年）。

《马太受难曲》创作于 1724 至 1727 年间，取材于《圣经》中耶稣受难过程的叙述。整部作品结构宏大，共有 78 首分曲。分为两大部分：第一部分有 35 首，描述了耶稣被门徒出卖和最终被捕的过程；第二部分有 43 首，描述了耶稣受审，被钉十字架和被埋葬等场景。《马太受难曲》描写耶稣被出卖、受刑、死去和复活的情节，音乐规模很大，使用了三个合唱队、两个各由 17 件乐器组成的管弦乐队、两座管风琴，外加独唱者和独奏乐器。《马太受难曲》虽有一定的情节性，但是音乐所要表现的不是戏剧化的情节，而是史诗性的崇高精神。在受难曲里，情节性内容都由男高音的宣叙调唱出，有点像旁白，但又不完全脱离音乐主体，其合唱和乐队展开悲哀的沉思和激动的抒情，歌颂对人类的热爱和自我牺牲精神，表达对人生苦难的关怀和对崇高精神的追求。巴赫的《马太受难曲》不是用作舞台演出的，它是用来配合教堂礼仪穿插的音乐，是实用性音乐。巴赫写受难曲并不遵循宗教音乐的传统和戒律，他借鉴意

大利歌剧的咏叹调和宣叙调，更多地使用器乐，用人声与器乐展开协奏曲式的竞奏，这使音乐大大地增加了戏剧性色彩，表情非常丰富。宗教音乐在这里被杂糅进世俗化内容，宗教形式下表达的是世俗化思想感情。教会人士和笃信宗教的人当然很不习惯这样的音乐。巴赫的《马太受难曲》是他的教堂音乐的顶峰。

此外，巴赫还有构思宏伟篇幅长大的《b 小调弥撒曲》，它和贝多芬的《庄严弥撒》一样，都已远远超过教会仪式的规范，成为不朽的艺术珍品。

在器乐方面，巴赫是巴洛克高峰时期的管风琴大师，他作有各种体裁的大量的管风琴曲，他的灵感与管风琴宏伟的音响相通，作品包括众赞歌幻想曲、前奏曲、变奏曲、赋格、托卡塔、帕萨卡利亚等，还把维瓦尔第的小提琴协奏曲改编为管风琴协奏曲和拨弦古钢琴协奏曲。他还写有两卷《平均律钢琴曲集》（*Well Tempered Clavier*）。

巴赫的《平均律钢琴曲集》是钢琴文献中最重要的作品之一，被世人称为钢琴音乐的《旧约》。平均律是一种律制，它对自然律进行修正，将八度音程分为十二半音的调律法，以便于转调。这种调律法虽在 18 世纪已被提倡，但一直未被重视，首先采用这种方法于全部二十四调的音乐家就是巴赫。在巴赫之前，菲舍尔（Johaun Kaspar Fisher，1665—1746 年）曾作过二十调的《前奏曲与赋格》（1702 年）。《平均律钢琴曲集》一共两卷，各 24 首。第一卷 BWV846—869；第二卷 BWV870—893。在第一卷的扉页，巴赫作有这样的说明："《平均律钢琴曲集》（48 首前奏曲与赋格）使用一切全音和半音的调，和有关的三大度 do、re、mi，小三度 re、mi、fa 作成前奏曲和赋格曲集。"这不仅能给热心学习音乐的年轻人提供一个机会，也能使熟悉此类技巧的人从中获得乐趣。巴赫的这部《平均律钢琴曲集》，以 C 大调开始，根据各音为主音的 12 种大调以及 12 种小调分别写成前奏曲与赋格，按调性发展而排列。在排列过程中，以细微的差异体现变化、体现转调的魅力。这些前奏曲与赋格在主题上彼此并没有直接的联系，它们靠调性与内在的思想感情结合在一起。巴赫在每一调性的表现中，都充分拓展了该调性的音乐内涵，每一调性的表现和调性间的关系，充满手法上的变化，使人回味无穷。这部平均律当时使用的乐器，音乐史家们一直争执不已，有人认为是用击弦古钢琴，有人认为是用拨弦古钢琴。持击弦古钢琴观点者认为，击弦古钢琴虽比拨弦古钢琴音量小，键盘上音域也窄，但能靠手指敲击作力度渐强渐弱变化与圆滑奏，因此，巴赫当时

钟爱它；而持拨弦古钢琴观点者则认为，当时，1719年，巴赫曾亲自挑选，高价为克滕宫廷买了一台拨弦古钢琴，他所有的键盘音乐都是在这台他心爱的拨弦古钢琴上创作的。但不管怎样，这里有一点可以确定：这部作品，巴赫所希望的是优美如歌的奏法。

巴赫在18世纪20年代作有《法国组曲》6首、《英国组曲》6首、《帕蒂塔》6首，这些都是舞曲组成的套曲，也是巴赫不朽的杰作，其中都包含有非舞曲性质的曲子，如咏叹调、前奏曲、托卡塔等，这些对后来的奏鸣曲起到准备作用。后来，他还作有著名的《戈尔德堡变奏曲》（1742年）、《意大利协奏曲》（1735年）以及《半音幻想曲和赋格曲》（1720年）。

巴赫的《六首无伴奏小提琴奏鸣曲和帕蒂塔》特别引起人们的注意。这位大师为四根弦创作了错综复杂的复调结构。他从这种乐器身上探索出的形式和织体令人叹服。《六首无伴奏小提琴奏鸣曲和帕蒂塔》以一首奏鸣曲和一首帕蒂塔为一组，交替采用教堂奏鸣曲和室内奏鸣曲的形式。《六首无伴奏大提琴曲》和《独奏长笛奏鸣曲》也用这两种早期意大利奏鸣曲的形式。他最重要的乐队作品是4部乐队组曲和6部《勃兰登堡协奏曲》。每一部乐队组曲都从长大的法国序曲开始，《勃兰登堡协奏曲》（*Brandenburg Concertos*）则采用“快—慢—快”三乐章的大协奏曲形式；但真正合乎乐队协奏曲协奏原则的只有第二、四、五协奏曲三部。他最后的作品《音乐的奉献》（*Das Musikalische Opfer*）和《赋格的艺术》（*Die Kunst der Fuge*）则达到登峰造极的地步，是集三百年来复调技术之大成的总结性作品。

巴赫是位虔诚的基督教徒，同时又受到早期启蒙思想的影响，他的宗教作品也常常闪烁着人文主义的思想光芒，深刻地反映了那个时代社会、经济、人文思想的心态。他崇尚理性、尊重科学，他的每一部作品都包含一定的哲学伦理，但表现形式却不是抽象的、教条的，而是和抒情、写景密切结合。他继承了16世纪以来德国声乐和器乐的传统，吸收了意大利和法国音乐的先进技法，把复调音乐提高到前所未有的高度，包括提琴这样的主调性乐器，他都能赋予极其美妙的复调对位；同时，他又表现出创作主题旋律的巨大才能。他的旋律更加器乐化，个性鲜明而精炼，他的旋律常与对位结合，将丰富的和声、调性的转换，融入赋格曲这类复杂的高级复调形式之中。他的和声表现得充实而富于变化，常用半音进行，节奏在音乐中的地位突出，变奏手法也非常多样。高度的复调思维与新颖生动的主调手法并用的成就，使巴赫成为音乐史上一位继

往开来的关键人物。他是复调音乐艺术的继承者和发展者，他以极大的热情给这种艺术增添了新的活力，他是音乐史上的巨人。

二、亨德尔



巴洛克音乐发展到高峰时期的另一代表人物是乔治·弗里德里克·亨德尔（George Frideric Handel，1685—1759年）。他和巴赫同一年出生于同一国家，尽管性格各异、创作方法不同、艺术上各有千秋，但德国音乐在音乐史上的地位，正因为有他们，才可以和意大利、法国并驾齐驱。

亨德尔生于德国的哈雷。父亲格奥尔格（1622—1697年）是理发师兼外科医生，他认为音乐对一个中等阶层的青年是不适合的职业，希望儿子长大后当个律师，以保障家庭的权益。1692年，亨德尔在宫廷礼拜堂里演奏管风琴时引起了公爵的注意，他的父亲接受了公爵的劝告，让他去学音乐。他在哈雷圣母堂拜管风琴师扎豪（1663—1712年）为师，学习管风琴、拨弦古钢琴、小提琴等。在扎豪老师悉心指导下，11岁的亨德尔就写出了6首双簧管、小提琴和通奏低音的奏鸣曲。1702年，亨德尔入哈雷大学法学院。1702年3月，亨德尔被任命为加尔文教堂的管风琴师。在哈雷大学学习了一年后，雄心勃勃的亨德尔前往汉堡，进入了汉堡的歌剧院当小提琴师。从此，亨德尔和歌剧结下了不解之缘。

1705年1月8日，20岁的亨德尔写出了第一部歌剧《阿尔米拉》，在汉堡演出，立刻引起了轰动。同年，他的第二部歌剧《尼禄》在同一剧院演出。亨德尔的目光转向意大利，他认为只有在那里，他才能掌握到歌剧艺术的精髓。1706年，亨德尔告别汉堡，来到了意大利。在意大利的三年中，他认真研究了科莱里的歌剧和意大利的器乐以及德罗·斯卡拉蒂等人的作品。他的第一部意大利风格的歌剧《罗德里戈》（1707年）在佛罗伦萨演出，获得了成功。

1709年，由拿波里总督、格里马尼红衣主教编的脚本《阿格里皮娜》由亨德尔作曲，在威尼斯上演，它使意大利人极为兴奋。1710年，25岁的亨德尔离开意大利，去汉诺威出任选帝侯乔治的宫廷乐师。同年11月，亨德尔对

伦敦进行了第一次访问。亨德尔用两个星期写成的《利那尔多》以清新、温柔的旋律一举征服了英国观众，一年后，亨德尔又一次访问伦敦，这一次，他定居下来。亨德尔为乌德勒支的和平创作了《安娜女王的生日颂歌》和《感恩赞美诗》，为此，得到了安娜女王赐给他的一笔年金。

1714 年 8 月 1 日，安娜女王逝世，汉诺威选帝登上了英国王位，即乔治一世。他对亨德尔定居英国不回汉诺威非常生气，但他热爱音乐甚于礼仪，又由于亨德尔为他创作了《水上音乐》，不久又重新喜爱亨德尔了。在 1720 年以后的 14 年中，亨德尔创作了 20 多部歌剧，包括《奥托内》（1723 年）、《裘力斯·恺撒》（1724 年）、《塔麦拉诺》（1724 年）、《罗德林达》（1725 年）、《艾齐奥》（1732 年）等。1723 年，由于《奥托内》一剧演出的巨大成功，从此奠定了亨德尔在英国歌剧中不可动摇的地位。亨德尔积极创作，他能一连几天伏案工作，两三星期便可完成一部歌剧。18 世纪 20 年代后期，伦敦社会对意大利歌剧的狂热日趋消退。1729 年，英国的第一部民谣歌剧《乞丐歌剧》的上演，轰动了伦敦社会，给意大利歌剧以沉重的打击。亨德尔的歌剧也成为《乞丐歌剧》讽刺的对象，演出意大利歌剧的皇家剧院从此一蹶不振。

18 世纪 30 年代，亨德尔看到意大利歌剧在英国已是穷途末路，把主要兴趣由歌剧转向清唱剧。1737 年，亨德尔写出了他的最好的两部清唱剧《扫罗》和《埃及的以色列人》，这两部作品都是在三个多月的时间里创作出来的。这两部以规模宏大的合唱为特色的史诗性清唱剧的演出，使人耳目一新，受到英国听众的热烈欢迎。1742 年，亨德尔最著名的清唱剧《弥赛亚》在爱尔兰的都柏林初次演出，大获成功。从此，亨德尔的清唱剧创作一发而不可收，又创作了《参孙》（1743 年）、《赛墨勒》（1744 年）、《伯沙撒》（1745 年）等清唱剧。

1751 年，亨德尔完成了最后一部清唱剧《耶弗他》。两年后，亨德尔双目失明。1759 年 4 月 14 日，74 岁的亨德尔在英国与世长辞，遗体安放在威斯敏斯特大教堂，墓碑的碑文是清唱剧《弥赛亚》剧中的歌词："我知道我的救赎主活着。"

亨德尔是巴洛克后期最伟大的作曲家之一，歌剧是他的最爱，毕生作有 40 多部歌剧，有 36 部自 1711—1740 年间在英国演出，其中《尤利乌斯·恺撒在埃及》（*Giulio Cesare in Egitto*）、《塔梅拉诺》（*Tamer lano*）、《罗德琳达》

(*Rodelinda*, *regina de Longo-bardi*)、《奥兰多》(*Orlando*) 等较为著名。他的歌剧大多以意大利正歌剧的形式来表现，用宣叙调铺叙剧情，用咏叹调刻画人物的性格和内心世界。他的咏叹调是多样的，一般都很宽阔而舒展，而且常带技巧性，其中重要的一类是英雄性的咏叹调，其特点是音域广、跳动大、节奏强、有进行曲的风格；另外一类常见的咏叹调是西西里舞曲式的，它优美而抒情，"广板"是他这类咏叹调最常用的。《朱利叶斯·恺撒》是亨德尔最好的歌剧之一。剧情描写了克娄巴特拉与她的兄弟托勒密之间的斗争和对埃及王位的争夺，以及她和恺撒的爱情故事。在这部歌剧中，亨德尔通过音乐这个载体活生生地塑造了鲜明的人物。

亨德尔一生大约创作有23部清唱剧，除了两部以意大利文写作之外，其他都以英文为脚本，取材大多出自《圣经》，如清唱剧《以色列人在埃及》(*Israel in Egypt*)、《弥赛亚》(*Messiah*)、《犹大·马加比》(*Judas Maccabaeus*)、《参孙》(*Samson*)、《耶弗他》(*Jephtha*)、《以斯帖》、《底波拉》、《扫罗王》、《约书亚》、《所罗门王》等，这些都是他的不朽之作。清唱剧《弥赛亚》是亨德尔独树一格的作品。"弥赛亚 (Messiah)"是个圣经词语，在希伯来语中最初的意思是受膏者，指的是上帝所选中的人，具有特殊的权力，是一个头衔或者称号，并不是名字。在圣经时代，君王和祭司有时以受膏的仪式接受委任，当其时有香油倒在当事人的头上。亨德尔的《弥赛亚》可说是全世界被演唱最多的清唱剧，也是基督徒耳熟能详的圣乐，其中的《哈里路亚》(*Alleluia*) 大合唱更是脍炙人口的乐曲。《弥赛亚》首演时有18人的唱诗班（6位男童唱女高音，12位男性演唱者中有4位唱女低音、4位唱男高音、4位唱男低音），共使用了33件乐器：12支小提琴、4支中提琴、3支大提琴、2支低音大提琴、4支双簧管、4支巴松管、2支小喇叭、1组定音鼓、1架管风琴。这是1742年4月13日在爱尔兰首都都柏林首演的编制。《弥赛亚》公演之夜，当演唱到第二幕终曲《哈里路亚》合唱时，包厢里的英国国王肃然起立跟着合唱，于是全场随之起立合唱，因此形成一个惯例：此后《弥赛亚》每次公演到第二幕终曲时，都是全场起立齐唱《哈里路亚》大合唱。其咏叹调丰富而独创，旋律常加上非常动听的华饰和拖腔，以加强情感的抒发；合唱简朴深厚，常让复调与主调织体交替出现，和声坚实有力。这部清唱剧的全部曲谱是在一个月内完成的，这实在是神速。

尽管这些清唱剧的音乐和意大利歌剧一脉相承，但歌词全用英文，并取

材于英国人耳熟能详的《圣经》和英国国教祈祷书，内容也切合当时英国人的爱国心理和民主愿望，因此受到民众的热烈欢迎。这些清唱剧在音乐厅里演出，所以不属于宗教音乐，内容也不全是宗教题材，如《塞墨勒》(*Semele*)、《大力神赫尔克里斯》(*Hercules*)是神话题材。亨德尔最后一首清唱剧《时间与真理的胜利》(*The Triumph of Time and Truth*)(1757年)是寓言式(Allegorical)的题材。在亨德尔的清唱剧中，戏剧的中心是合唱，有些清唱剧还用了双合唱队，其主要内容都表现了伟大的事迹和崇高的思想，创造出一种广阔宏伟的音乐风格。亨德尔的清唱剧是具有极大活力的宏伟合唱戏剧。在这种戏剧中，其激昂的咏叹调、戏剧性的宣叙调，以及宏伟的器乐，都达到了巴洛克壮丽风格的顶点。

器乐曲在他全部创作中占有一定的比重，但不如歌剧和清唱剧重要；他还作有多首管风琴协奏曲、两卷拨弦古钢琴组曲、大协奏曲等，最为重要的是他的两部乐队组曲《水上音乐》(*Water Music*)和《皇帝焰火音乐》(*Music for Royal Fireworks*)。

《水上音乐》，又称《水乐》、《船乐》，是一部管弦乐组曲，作于1717年，是亨德尔访问伦敦时为伦敦的王室而作。当时，在泰晤士河上夜游，是皇室喜爱的夏季活动。乘坐挂着彩灯的游船，周围有成群结队簇拥着的大小帆船，国王乘坐的船旁有音乐家演奏音乐的船。亨德尔一共参加了三次这样的夜游活动(1715年8月22日，1717年7月17日，1736年4月26日)。他的《水上音乐》最早的原始手稿其实已丢失，最细致的复原本乃莱德利希所复制。这部作品根据亨德尔的三次夜游，编为三组。全部组曲由二十首小曲组成，开始是一首法国式的前奏曲，其后是布莱舞曲、小步舞曲等各种形式的舞曲。乐器使用了小提琴、低音提琴、日耳曼横笛、法兰西横笛、双簧管、圆号、小号等。现在我们常听到的《水上音乐》的版本，已不是亨德尔的原作，而是后来英国曼彻斯特的哈莱乐队指挥哈蒂(Harty)爵士为近代乐队所改编的乐曲，共有六个乐章：快板、布莱舞曲、小步舞曲、号角舞曲(一种古代的三拍子舞曲)、行板、坚决的快板。由于旋律优美动听，节奏轻巧而流传后世。

而《皇帝焰火音乐》是亨德尔晚期最伟大的乐队作品之一，是亨德尔受命为英国庆祝"爱克斯-拉夏贝尔和约"的签订而作。这个和约结束了长期以来的奥地利皇位继承战争。庆祝活动有焰火表演和与之配合的辉煌音乐。在创作时，国王强调不要提琴。这首焰火音乐首演于1749年4月21日，演出地点

是伦敦渥哈尔花园。

亨德尔的器乐曲主题简明，音乐形象具体。其管风琴协奏曲表现出他的即兴式的风格，室内乐（如小提琴独奏奏鸣曲和三重奏鸣曲）中发展了小提琴的旋律性和歌唱性的特长；大协奏曲采用“慢—快—慢—快”四乐章教堂奏鸣曲形式，但不属于真正意义上的大协奏曲，而只能是乐队协奏曲。

亨德尔的音乐的旋律富有歌唱性，具有宽广、悠长、庄严的特点；和声属自然音阶性质，较少转调；合唱音乐更有着宏伟的气魄，具有主调音乐的风格；他的复调音乐对深化戏剧发展、刻画感情深度起到了重要作用，但在写作中十分注意纵向的和声关系，常用细腻的笔调展示出感人的气质。亨德尔给人类留下了丰富的音乐文化遗产，他的音乐用深入浅出的语言表达了当时的先进思想，并以其宏伟的音乐风格，预示了主调音乐风格的到来。





第五章　古典主义时期的音乐



第一节　古典主义时期音乐概述



古典主义作为一种艺术风格，存在于各个艺术领域。从古典主义思潮的源流发展上说，它最早产生在17世纪的30～40年代，盛行于60～70年代，先后流行了两百多年。古典主义文艺理论方面的代表是布瓦洛（1636—1711年），他著有《诗艺》一书，这部著作继承并综合了古希腊的亚里士多德《诗学》的观点，完整地提出了符合当时时代要求的古典主义理论，原文用诗歌形式表达。古典主义的艺术家注重思想的清晰、形式的美感，坚持对艺术的控制和戒律，发掘表达理性和精巧技艺的潜力，发挥理想的美的想象力，并达到秩序、稳定与和谐。这尤其表现在18世纪的古典建筑艺术上，它具有宽敞的宫殿和规则的花园的特征，在细节上精雕细琢，这一时代被称为理性的时代，力求达到最完美的秩序。

"古典音乐"（classical music）是一个含义相当模糊的概念。一般认为"古典音乐"是指具有持久的价值而非风行一时的音乐，多指具有规则性本质的音乐，在音乐中注重明晰、平衡的形式美感，讲究音乐发展的逻辑关系。现在我们在日常的表达中，常常也将巴洛克时期（诸如巴赫、亨德尔的音乐）和浪漫主义时期（主要是19世纪上半叶）的音乐统称为"古典音乐"。然而，真正在音乐史中所称的"古典音乐"，是指"古典主义音乐时期"的音乐。"古典主义音乐时期"是西方音乐史发展的一个重要历史时期。按照一般的看法将J. S·巴赫去世的1750年至贝多芬去世的1827年前后这段时期，称为"古典主义音乐时期"。在这个历史时期中，又有学者将其再划分为"前古典主义音乐时期"和"维也纳古典主义音乐时期"；同时，也有人将"前古典主

义音乐时期”称为“后巴洛克主义音乐时期”，而“维也纳古典主义音乐时期”也称为“古典主义音乐高峰时期”；也有学者认为音乐历史中存在着一个“洛可可（rococo）”或称“华丽风格（style galaut）”时期，即1730—1770年，这一时期是与巴洛克和古典主义音乐时期相交叉的一个历史阶段。

同其他任何音乐流派一样，古典主义时期的音乐之所以产生，有着深刻的历史原因。18世纪下半叶的欧洲正处在巨大的社会变革时期，工业革命与科技的发展促使整个西方文明大大向前推进，王权与神权同时面临危机，封建社会制度濒于土崩瓦解，欧洲各地都出现了新的经济体制。在思想文化领域，法国“百科全书派”掀起“启蒙运动”，提出“自由、平等、博爱”的口号，主张科学与知识的自由传播，呼吁宗教的宽容、人类的博爱。18世纪下半叶的德国文学戏剧界的“狂飙突进运动”，在响应启蒙精神的同时，更强调人的感官直觉，追求自然、天性和本能。这些思想在当时引起巨大的反响，甚至可说是构成了一场轰轰烈烈的思想革命。此时，一批批百科全书相继问世，众多的人文历史、文化著作出版，促使一个思想清晰、有秩序与讲究精确的“理性时代”的到来。思想的变化导致人民生活方式的变化。就音乐而言，18世纪的音乐生活更加世俗化、民众化，音乐从教会、宫廷进一步走向市民生活。在城市中，专供市民欣赏娱乐的音乐会繁荣起来，供市民欣赏音乐会的场所大量出现，听音乐会成为市民（甚至是贵族也前往）的一种时髦风尚。此外，在城市中的酒馆、集市中，音乐娱乐性质的业余歌唱、器乐的独奏、重奏异常活跃。

在古典主义音乐时期，乐器制造业有了很大的发展，提琴类乐器制造技术提高得很快，键盘类乐器如古钢琴的羽管键琴向现代钢琴过渡，这不仅大大促进了演奏技术的发展，同时也促使音乐创作意识的变化，并导致音乐理论观念的发展。

身处世俗化、大众化的音乐文化发展潮流中，专业音乐家的社会地位也迅速发生变化，以前依附教会或宫廷的音乐家，逐步从所依赖生存的教会与宫廷走向社会，成为自主创作的自由音乐家。作曲家们受启蒙主义思想的影响，追求能为广大听众所理解、喜爱的音乐风格，音乐作品真挚朴素，回归自然。除以各自民族音乐语言表达不同民族意志外，作曲家们同时追求一种“共性”的音乐特性，即：注重内在的激情，避免巴洛克时期音乐过多的外在装饰，讲究典雅、精美、明快、流畅的旋律进行；注重乐曲严谨的形式结构，乐思发展

的逻辑性关系，倾向于整齐对称的方整性的乐句构造；调性、和声的安排成为作品结构力的重要因素，段落或乐章有更明确的终止式；音乐主题多以短小动机的展开来表达丰富的乐思的进行，乐章中主题间的对比变化逐渐趋向强烈；巴洛克时期常用的“通奏低音”逐步被明确的乐器各声部完全记谱的表述方式所取代，这体现出古典主义时期作曲家们开始更为注重乐器或乐器相互间的音色感受，并以不同音色来表达新的音乐理念；古典主义时期器乐曲的地位更为重要，常用的奏鸣曲、协奏曲、交响套曲和室内乐重奏有较大的发展，而常用的曲式，除了二部曲式、三部曲式和变奏曲式外，奏鸣曲式发展得最为充分，奏鸣曲式在巴洛克时期二部性古奏鸣曲式的基础上发展成三部性（呈式、展开、再现）的古典奏鸣曲式，而这种曲式在各种器乐题材中被广泛使用，并与其他曲式（诸如回旋曲式等）混合成一些新的样式。

作曲家们有意识地通过器乐曲的创作表达自己对理性主义的认识。在启蒙主义思想的启发下，歌剧特别是正歌剧那种矫揉造作的风格日益受到抨击，歌剧改革思想冲击着传统歌剧华而不实的、以炫耀声乐演唱为主的做法，追求戏剧的真实性；深刻表达歌剧思想内容的歌剧作品出现，同时，也促进了新型歌剧——喜歌剧的产生与发展。

就整体音乐风格而言，这一时期的作曲家强调理智支配感情，并使两者的关系趋于协调与统一，他们所使用的音乐语言与巴洛克时期相比有着本质的不同：从复调织体向主调织体演变，逐步确立了主调和声风格；从巴洛克音乐常采用的均匀的弱音乐段和强音乐段的交替与具有鲜明特色的“阶梯”式力度进行，发展到古典主义作曲家爱用的渐强或渐弱以及突然爆发的重音，来传达力度转换的音乐思维方式。这些音乐风格的变化、新的音乐语言的使用，都标志着古典主义时期音乐历史新纪元的到来。



第二节　18世纪的歌剧

一、18世纪歌剧的状况

歌剧在16世纪末诞生，至18世纪，它在城市音乐生活中已拥有广泛的观

众。歌剧在剧院中一年到头都占据着重要的演出份额，仅仅在斋戒期间，歌剧演出被认为不合时宜才停演。

歌剧在17世纪的繁荣与意大利声乐艺术的发展，特别是美声唱法的技术进步，有着极其密切的联系。然而，到了18世纪初，美声唱法在歌剧中的使用越来越带有炫技的性质。当时最优秀的歌唱家大多热衷于用美声唱法的炫技咏叹调来表现自己高超的演唱技艺，观众也越来越崇拜歌唱家美丽声音的本身，歌剧不再是剧情与音乐有机结合的戏剧，歌剧审美唯一的准则是歌唱的优美、技术的高低。戏剧的真实性被摒弃，歌剧可认为是"戏装音乐会"，观众们来歌剧院的目的是为了聆听名角的歌唱竞技。为了迎合这种时尚，无论是作曲家、脚本作家或是歌唱家，都沉湎于虚饰浮华的歌剧与表演作曲家创作出数量惊人的炫技咏叹调；脚本作家依旧采用神话和历史故事，并且为了适应炫技咏叹调的要求，写出一些华丽的辞藻；歌唱家为炫耀自己的歌喉，常常变调并即兴增加一些华丽的乐段；华美的服装、精美的舞台装置更是不可缺少。以前在歌剧中与戏剧情节联系最紧密的宣叙调，在此时的歌剧音乐中已失去意义，重唱与合唱不被重视，至于芭蕾舞更沦为一种浮华场面的装饰。

于是，浮华的歌唱家在歌剧中占据首屈一指的地位，经常由于某位歌手的喜好而随意改动剧情和舞台调度，作曲家与剧院经理都要受他奇思异想的古怪念头的支配。这样，随着浮华歌唱家权限的加强，歌剧中戏剧性内容日渐淡薄，歌剧的情节往往成为荒唐可笑的离奇传说，歌剧正日益脱离戏剧的意义，而成为一个借以包藏华靡浮夸咏叹调的外壳。这种歌剧在18世纪显然不符合启蒙主义文化提倡的"回归自然"与"真挚朴素"的美学原则，故而遭到启蒙主义思想的抨击，这不仅直接导致新型歌剧——喜歌剧的诞生，而且，还由作曲家格鲁克提出歌剧改革的主张，矛头直指意大利的正歌剧。

二、喜歌剧的兴起与繁荣

喜歌剧（opera buffa）是与正歌剧（opera seria）相对而言的一种歌剧体裁，它多指一种题材幽默、表现普通人生活和琐事的歌剧，上场的演员不多，穿着上也不是古装，演唱时有宣叙调、咏叹调，也有日常生活中的歌谣或歌曲，唱词使用各国的民族语言，在剧情展开的段落有直接以本国语言对白的现象。喜歌剧的出现，给歌剧体裁注入了新的活力，呼应着启蒙运动的精神，也

预示着后来歌剧发展的思想内涵与音乐语言特征。

1. 意大利喜歌剧

意大利喜歌剧源于意大利正歌剧中的幕间剧（intermezzo）。幕间剧是穿插在歌剧中的短小的戏剧片断，如插科打诨的表演，伴以片断性的歌唱，甚至有一些由滑稽角色所唱的绕口令式的段落，后来独立出来演出，即是意大利喜歌剧的雏形。

意大利喜歌剧的最早典范是乔·巴·佩格莱西（Giovanni Battista Pargolesi，1710—1736 年）于 1733 年在那不勒斯首演的《管家女仆》（*La Serva Padrona*，或有译为《女佣做主妇》、《婢作夫人》，内利编剧）。《管家女仆》的故事情节简单，仅有 3 个角色，其中还有一位角色仆人韦斯蓬（Verspon）是不说不唱的哑剧人物：管家女仆谢尔皮娜（Serpina）为了当上女主人，以辞职出嫁相威胁，单身而富有的老伯爵乌贝托（Uberto）虽然犹豫，但又怕失去这位可爱而精明的女人，终于娶她为妻。全剧共两幕 8 个段落，演出时间只有 40 分钟。音乐包括 1 首序曲、5 首咏叹调、2 首二重唱及穿插着数字低音伴奏的清宣叙调，结构简洁，音乐手法精炼，富有活力，充满了轻快、诙谐的生活气息。此剧于 1733 年 8 月 28 日在那不勒斯巴托洛麦奥剧院作为佩格莱西的正歌剧《高傲的囚徒》（*Prigioner Superbo*）的幕间剧首次公演，结果大获好评，次日又再演，不久便传遍意大利各地。1752 年 8 月 1 日又在巴黎歌剧院演出。《管家女仆》1746 年在巴黎演出时，引起了一场激烈的"喜歌剧论战"，其一方是"真正的赏析家和明智人士"的意大利音乐的拥护者；另一方则是以"富有者、社会上层人物和贵妇人"为代表的法国音乐拥护者。喜歌剧论战推动了法国喜歌剧的创作，并发展成"唱歌的喜剧"。这一时期的代表作品有格鲁克（1714—1787 年）的《不期而遇》（1764 年）、菲利多（1726—1795 年）的《汤姆·琼斯》（1765 年）、格雷特里（1741—1813 年）的《泽朱尔与阿佐》（1771 年）、布瓦尔迪约（1775—1834 年）的《白衣夫人》（1825 年）、奥柏（1782—1871 年）的《魔鬼兄弟》（1830 年），等等。

意大利喜歌剧在佩格莱西之后继续得到发展。18 世纪中叶以后，随着欧洲感伤主义文学的流行，喜歌剧脚本中增加了严肃、伤感和悲怆的情节因素，使传统的喜歌剧有了新的意义。与此同时，喜歌剧的作曲家也吸取了正歌剧的创作手法，加强了咏叹调在喜歌剧中的抒情作用，最为重要的是在终场时加入

重唱，使音乐丰富起来，还加强了剧情与音乐结构的连贯性。启蒙时期的著名剧作家哥尔多尼（Goldoni，1707—1793年）参与喜歌剧的创作，使喜歌剧的文化品位有所提高。他为皮契尼（Niccolo Piccini，1728—1800年）等意大利作曲家写过多部脚本，重要的有《好女孩切基娜》（la Cecchina Nabila）（又译为《温顺的女儿》）。在皮契尼的音乐中，不同类型的咏叹调及每幕终场的大型重唱，使喜歌剧在形式上得以扩展。在皮契尼之后，帕伊西埃诺（G. Paisiello，1740—1816年）、契玛罗萨（D. Cimarosa，1749—1801年）也为意大利喜歌剧作出了重要贡献。前者创作的《塞尔维亚的理发师》（*Barbiere di Siviglia*），其音乐轻快流畅，颇受欢迎；后者的《秘密婚姻》（*Matrimonio Segreto*）以爱情为主题，体现出自由平等的精神，受人重视。

意大利喜歌剧的主题都是现实性的，尤以爱情为中心题材，情节多取材于市民以及农村的现实生活，音乐生动，富有活力，强调舞台真实的表演，并一直保持着特有的戏谑风格，因而受到观众的热烈欢迎。应该看到，多数喜歌剧的音乐存在着“旧调填新词”的创作方式，终是一种遗憾。这种喜歌剧的惯例写法在莫扎特（Mozart，1756—1791年）的喜歌剧中得以改进。

2. 法国喜歌剧

法国喜歌剧的前身是一种在民间流行的集市剧，它是一种兼有歌舞、说话及器乐伴奏的戏剧，经常采用听众熟悉的民间或流行曲调填新词而成。

佩格莱西的《管家女仆》在巴黎演出引起法国人对这种歌剧体裁的兴趣和注意，并进而引起了音乐史上著名的“喜歌剧论战”，反对者坚持宫廷贵族的艺术趣味，维护所谓“法国歌剧传统”；而以卢梭为代表的百科全书派学者则赞扬意大利喜歌剧体裁所具有的生活气息和艺术的真实性，批评法国人刻板保守的趣味。卢梭认为理想歌剧的音乐应是与自己民族语言相贴近的、类似说话的朗诵或曲调。同年，卢梭以作曲家的身份投入论战的同时，创作出法国第一部喜歌剧《乡村占卜者》（*Le Devindu Village*），他亲自撰写脚本，综合意大利喜歌剧和法国集市剧的特点，创作出了集舞蹈、哑剧、戏剧对白和抒情歌曲为一体的新的具有启蒙主义精神的法国喜歌剧形式，并力图实现他那“有表情的朗诵调”理论，该剧虽然依旧遵循宣叙调与咏叹调相连的传统歌剧结构模式，但曲调和伴奏却非常朴素单纯。剧中质朴的农夫被描绘为精神道德完美的形象，反映了卢梭人生与哲理的观念。

随着喜歌剧的演出和争论，对喜歌剧的爱好迅速成为时尚，许多作曲家加

人法国喜歌剧的创作行列，如杜尼（E-R. Duni）、蒙西尼（P. Monsigny）、戈塞克（F. Gssec）等，尤其是格雷特里（A. F. Modeste Gretry，1741—1813 年）等人，后者于 1784 年创作的歌剧《狮子王理查》（*Richard Coeur de lion*）就是这类喜歌剧的代表作，它运用了当时新发现的法国游吟诗人的音乐历史文献来写音乐，还尝试实践卢梭所提倡的法语朗诵调的设想。

3. 德国和奥地利的歌唱剧

17 世纪末，德国和奥地利就有受人们喜爱的歌唱剧，到 18 世纪中叶逐渐发展成喜歌剧的形式。同意大利喜歌剧和法国喜歌剧一样，德国歌唱剧也多具有生活气息浓郁、音乐语言简炼生动的特点。德国莱比锡作曲家所创作的歌唱剧，更多模仿法国喜歌剧或英国民谣剧，采用简单的德语对白与分节歌式的流行曲调，剧本也多从英国的民谣剧移植过来；也有德国歌唱剧采用德国的歌曲作为基础音调来写咏叹调，并以大段对白作为发展剧情的手段。南部奥地利维也纳的歌唱剧则与意大利喜歌剧戏谑活泼的风格更为接近。约翰·亚当·希勒（J. A. Hiller，1728—1804 年）于 1766 年为当时流行的英国民谣剧剧本重新配曲的《魔鬼出笼》（*Der Teufelist los*）是德、奥歌唱剧的代表作；卡尔·迪特斯多夫（K. D. v. Dittersdof，1739—1799 年）的《费加罗的婚礼》、《温莎的风流娘们》等，是维也纳歌唱剧的典型。

与法国相同，德、奥的歌唱剧也受到贵族保守阶层的反对和攻击，他们认为这种民间气息浓厚的歌唱剧太简单、太粗俗，而极力维护意大利正歌剧的传统，限制喜歌剧的演出；以具有启蒙主义精神的思想家和文学家莱辛、歌德为代表的人士，则倡导这种歌剧体裁，因此爆发了一场争论。最终在 1778 年，德国皇帝约瑟夫二世下令建立了一座国家歌唱剧院，歌唱剧才在德、奥确立了它的地位。德、奥歌唱剧的发展，促进了德国民族歌剧的形成。

4. 英国的民谣剧

英国民谣剧（English ballade opera）兴起于 18 世纪初，它接近喜歌剧风格，用英国本国语言作为对白，音乐多取自民间曲调和听众熟悉的意大利或法国歌剧咏叹调的模仿借用。最流行的剧目是由约翰·盖伊（J. Gay，1865—1732 年）和佩普施（J. Perusch，1667—1752 年）创作的民间歌剧《乞丐歌剧》（*The Begger's Opera*）是一部刻薄模仿正歌剧及其庇护者的讽刺剧。剧中的英雄是个有 6 个老婆、与警方勾结、靠抢劫为生的歹徒，抢劫的歹徒被捕后被判绞刑。为了避免令人毛骨悚然的结局，这个“英雄”被赦免了。这部歌

剧除用民歌、流行歌曲和民间舞曲的曲调外，还采用了普塞尔（1659—1695年）、亨德尔（1685—1759年）的著名曲调，穿插在剧中有近70首歌曲。由于巴洛克歌剧经常有一段开场白，所以《乞丐歌剧》也不例外，但不是通常的神话式人物，而是让一个乞丐来表演。乞丐在开场白开始时，强调自己卑微的出身。《乞丐歌剧》用对白代替宣叙调，用流行歌曲、进行曲等和英国民间歌谣来取代咏叹调，因而得名“民间歌谣”。《乞丐歌剧》因民主性内容和通俗易懂的音乐而取得了巨大的成功。1728年在伦敦林肯旅馆广场的皇家剧院首场演出时，盛况空前，一个冬季就演出了62场，打破了戏剧上演率的纪录。在以后的12年中，又有一百多部民谣歌剧推出，使民间歌剧在形式上有了更大的发展，但仍保留了“有对白的歌剧”的特点。

以后的《乞丐歌剧》在不同的时代加进了一些新的音乐，删去了某些旧的歌曲。演于1920年的《乞丐歌剧》，由奥斯丁改本并主演，获得了特殊的成功，再次刷新了上演62场的纪录，竟连续演了1463场。1953年，《乞丐歌剧》被搬上银幕，并改编成出色的电影音乐。德国的布莱西特（1898—1958年）编剧、魏尔（1900—1975年）作曲的《三分钱歌剧》和美国拉士舍（1917—?）编剧、埃林顿公爵（1899—1974年）作曲的《乞丐的休假日》都是从《乞丐歌剧》衍生出来的音乐喜剧。

三、格鲁克和他的歌剧改革

德国作曲家克里斯托弗·维利巴尔德·冯·格鲁克（Christoph Willibald von Dluck，1714—1787年）在音乐史上的地位是以他对意大利正歌剧的改革而著名。可以说，格鲁克歌剧改革是顺应了时代的要求。18世纪初，意大利歌剧的日益衰颓，导致众多有识之士的抨击，音乐理论家纷纷著书立说，阐述自己对歌剧的主张，其中影响较大的有意大利音乐理论家阿尔加罗蒂（Algarotti Francessco，1712—1764年），他在其《评歌剧音乐》（*Saggio Sopral'Opera in Musica*）一书中就对当时歌剧音乐进行了批评；此外，帕拉奈里（Planelli Antonio，1746—1803年）与阿尔地亚卡（Arteaga Stefano，? —1799年）在他们各自的论文《论歌剧中的音乐》（*Dell'Opera in Music*）和《意大利音乐舞台的演变》（*Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano*）中也针对当时歌剧的流弊进行了评论。但既能从理论上阐述自己的主张，又能在自己的歌

剧中贯彻，并对后世歌剧产生深远影响的，首推格鲁克。

格鲁克出生在波西米亚与奥地利交界的名为埃雷斯巴赫的农民家庭。在其童年时期，从乡村小学和耶稣会书院学习了音乐基础知识以及古钢琴、管风琴的演奏。他 18 岁时到波西米亚首府布拉格学习音乐。1737 年，格鲁克随亲王访问意大利，并在那里师从萨玛蒂尼（G. B. Sammartini，1698—1775 年）学习意大利正歌剧的写作。1741 年，格鲁克 27 岁时，他才以米兰歌剧作曲家的身份创作了他的第一部歌剧《阿塔塞尔斯》（*Artaserse*），这部作品按照意大利正歌剧的传统程式与风格创作，备受当时观众的欢迎，从而一举成名。他 1745 年随亲王访问伦敦与巴黎时，接触到拉摩的歌剧和亨德尔的作品，对法国歌剧的宣叙风格、亨德尔的正歌剧技巧以及清唱剧所特有的巨大震撼力有了真切的体会，这些促使格鲁克开始反思当时歌剧所存在的痼疾。但是，这一时期他所创作的 20 多部歌剧如《巨星陨落》（*La Caduta dei Giganti*）、《阿尔塔曼》（*Artamene*）仍旧沿用当时歌剧的惯用做法：选用了以前作品中最受欢迎的曲调填上新词，放在新歌剧中重新使用。1748—1752 年，他到欧洲各地巡回演出，并逐渐熟悉和了解了欧洲各国不同的歌剧传统。1749 年，他在丹麦演出时，结识了一位退休的宫廷乐师莎伊布（kapellmeister J. A. Scheib），其崇尚在歌剧创作中应重视宣叙调的理论对格鲁克影响很大。1749 年，格鲁克在其歌剧《诸神之争执》（*La clemenza di Tito*）中就运用了管弦乐伴奏的宣叙调，这在当时歌剧创作中是较为罕见的。1754—1770 年，格鲁克任维也纳宫廷歌剧院指导期间，创作了多部法国式轻松风格的喜歌剧，如《假奴隶》（*La Fausse Esclave*）、《不期而遇》（*La Rencontre imprévue*）等。

格鲁克处在巴洛克向古典音乐过渡时期，由于洛可可风格的影响，格鲁克创作了《阿尔塔塞尔斯》（1741 年），在这部作品中他遵循了以华丽声乐技巧为基础的意大利歌剧传统。1745 年，格鲁克在伦敦听了亨德尔的清唱剧后得到启发，找到了自己的风格：努力限制音乐，让它的表现手段跟随剧情的发展而起到符合诗意的真正的功能，不让多余无用的装饰去打断或抑制表演；简朴、真实和自然是所有艺术形式的伟大美学原则。于是，在 1761 年后，格鲁克和意大利歌剧作家卡尔扎比吉立志改革歌剧，《奥菲欧与优丽狄西》就是由格鲁克根据卡尔扎比吉的台本写成的第一部改革歌剧。这部四幕歌剧是根据希腊传奇神话改编的：歌唱家奥菲欧的爱妻优丽狄西不幸死了，他用动情的歌声向爱神祈祷，希望爱妻能起死回生。爱神被他的真诚所感动，允其到冥间凭借

动人的歌声将优丽狄西救出，但告诫他在回来的路上渡过冥界阴河之前，绝对不要回头看优丽狄西，否则她又会死去。奥菲欧来到冥间，善良的幽灵为其歌声所吸引，同意将优丽狄西还给他。返向人间时，他牢记爱神的忠告，一眼也不看优丽狄西，这使他的爱妻十分困惑不解，她苦苦哀求他回过头来，这时，奥菲欧忘记了爱神的忠告，刚回过头优丽狄西又倒地而死。奥菲欧痛悔莫及，以充满真情的歌声再次感动爱神，赶来救活了他的妻子。两人紧紧拥抱，一起到爱神庙感谢诸神的帮忙。

在《奥菲欧与优丽狄西》中，显露出格鲁克歌剧改革的某些特点：他的歌剧简洁、质朴、自然而感人，力图将歌剧的各种手段融为一体，将一切的多余统统删去，把体现戏剧的真实性放在首位，淳朴、自然的音乐和戏剧紧密结合，剧中宣叙调不再使用羽管钢琴伴奏，而是用弦乐队作主调风格的伴奏，将伴奏的所有声部都写出来，摒弃了华而不实的装饰音，不去追求新奇，力图使歌剧清新自然，朴实无华。运用宣叙凋、咏叹调与合唱反复交替的手法，形成贯穿发展的戏剧场面，并着重刻画人物的内在感情，加强了乐队的戏剧性表现力，并使音乐发展更为连贯。剧中第二幕的旋律音乐和第三幕奥菲欧所唱的咏叹调《我失去了优丽狄西》最为著名。

1767 年 12 月 26 日，格鲁克和卡尔扎比吉合作的第二部改革歌剧《阿尔切斯特》在维也纳上演，获得了很大的成功。此后，格鲁克的《受骗的法官》和《意外的遭遇》在维也纳演出都获得了成功。1774 年 8 月和 1776 年 4 月，格鲁克的《奥菲欧与优丽狄西》和《阿尔切斯特》在法国巴黎演出而轰动一时。接着，1777 年 9 月演出的格鲁克的五幕歌剧《阿尔米德》也赢得了不绝的赞扬声。

1773 年，格鲁克应法国歌剧院之邀赴巴黎，用法语创作了《伊菲姬尼在奥利德》(*Iphigeneie en Aulide*)，1774 年首演后，在巴黎文化界引起又一场关于新旧文化的激烈辩论。格鲁克的歌剧改革受到很多固守传统人士的抨击，但得到以卢梭为首的启蒙学者的坚决支持。格鲁克在写完最后两部歌剧《伊菲姬尼在奥利德》、《厄科与那喀索斯》(*Echo et Narcisse*) 后，隐退于维也纳，1787 年逝世。

格鲁克的歌剧改革在西方歌剧史上意义重大。音乐与戏剧的关系历来备受关注，意大利正歌剧发展到 17 世纪中叶至 18 世纪上半叶，声乐演唱压倒了戏剧，而蒙特威尔第在 1605 年就强调“歌词支配音乐”。格鲁克在 18 世纪努力

追求的目标同样是"力图使音乐为诗歌服务"的原则，他在歌剧《阿尔切斯特》总谱序言中明确地表明了自己的歌剧主张：在歌剧创作中，音乐对诗歌来说是处于相对次要的位置；音乐在歌剧中的主要功能是为诗歌服务、衬托诗歌；歌剧创作的重心是诗歌，音乐是诗歌的一种表现手段。格鲁克强调，音乐应该"帮助加强诗歌的表情并起促进剧情发展的作用"，而绝不是"用多余的装饰去阻碍动作的剧情"，歌剧中的一切表现手段都不能脱离戏剧的整体需要而存在。格鲁克按照自己的理论和审美观，"追求一种质朴的美"，"努力避免为炫耀技巧而牺牲音乐的清晰"。他认为，"追求新奇是毫无价值的，除非它们是处于情境的表情的自然需要"。

依照格鲁克歌剧改革的原则，他还对歌剧的乐队（序曲、间奏、伴奏）、歌唱部分（宣叙调、咏叹调、重唱及合唱）、舞蹈与布景等各个环节都进行了改革。传统意大利正歌剧的题材多为古希腊罗马的神话，这是18世纪中下叶普遍热衷的题材。格鲁克的歌剧虽没脱离这些题材，但对这些题材的处理中，体现了他对当时社会、文艺和人的新的理解，即真正的人需要具有道德和责任感，艺术则要表现出崇高的理性与伦理价值。他的许多歌剧都体现出对严肃主题、英雄主题的渴望，对夫妇之爱、男女之恋，或是亲情、友情的关心，而这些又和舍身忘我的牺牲精神相联系，表现高尚的人性最终会战胜一切。

他的序曲以多种方式处理，他认为：序曲应该使听众预先知道在他们眼前即将展现的剧情性质，对剧情有预先暗示的作用。在他的歌剧中，宣叙调占有重要地位。他吸取了法国歌剧讲究语言、近似朗诵的写法，加强了其旋律性，使宣叙调不再是一种完全有利于咏叹调的无足轻重的段落，而是与人物的动作、心情联系更密切的组成部分。在乐队的写法上，格鲁克以乐队各声部明确的记谱代替了数字低音手法，使乐队更适合体现对剧中人物、自然景色、内心情感的表达与烘托。格鲁克歌剧的咏叹调追求对人物情感的真切表达，不像传统的意大利正歌剧那般总是以炫技为目的，故而，格鲁克的咏叹调写作的节奏整齐均衡，旋律多在分解和弦上进行，避免大跳音程和装饰过多的花腔，体现出一种朴素的、简洁的、自然的古典风格特征。格鲁克在其歌剧中加强了合唱在体现戏剧时的重要意义，将合唱与情节、环境相融合，并烘托着主要角色情感的体现。

在格鲁克歌剧改革之前，芭蕾舞在歌剧中是为了满足观众的感官享受，甚至由于某个舞蹈家的特长而临时添加一些特性舞，而格鲁克则要求芭蕾的出现

要与剧情的需要相联系，舞蹈的编排必须服从剧情、人物的处境和感情的体现。在舞台布景方面也要符合戏剧的整体效果，而不能像以前那般一味追求复杂和豪华。至于歌剧演员的服装也必须与剧情人物的身份相吻合，避免以前千篇一律的浮华服装、头上戴着搽满香粉的卷曲假发、脚上穿着高跟鞋的演员充斥舞台的做法。

格鲁克的歌剧是时代发展的产物，启蒙主义深入格鲁克的思想，他重视以戏剧性为中心，提出以真实、自然地表达剧情为原则的歌剧主张，对旧的歌剧体制如序曲、宣叙调、咏叹调、乐队、表演、服装、布景等进行一系列的改革。英雄性的崇高题材，简洁直率的表达手段，明晰的主调和声风格，这些新歌剧的特征曾引起一些保守人士的反对，但得到了启蒙主义思想家们的支持。格鲁克的歌剧观以及他的歌剧创作不仅在歌剧发展史上起着里程碑式的作用，格鲁克的歌剧改革，对莫扎特、贝多芬等的古典歌剧，以及对威尔第、柏辽兹、瓦格纳等的浪漫歌剧都有极其深远的影响。



第三节　古典主义时期的器乐



从18世纪30年代起，欧洲器乐风格也发生了迅速的变化。器乐的欣赏者从贵族阶层扩展到普通市民阶层。公众音乐厅不断涌现，城市内的酒馆、饭店里器乐演奏是司空见惯的事，甚至市民家庭也常有器乐的演奏，学习键盘乐器与弦乐、管乐器是体现时尚的事情。随着人们对乐器的喜好，乐器制造业越来越发达，钢琴逐渐取代了羽管键琴、击弦古钢琴。作曲家们也在人们喜好音乐的氛围中，为不同的乐器创作出大量的独奏、重奏与乐队合奏曲，新的器乐风格逐渐取代巴洛克时期的器乐风格，主调音乐风格确立。奏鸣曲、协奏曲、交响曲发生了极大变化，奏鸣曲式的结构在这些器乐创作中也发生了根本的变化，成为一种典型的趋势，并被广泛地使用在各种器乐曲之中。

一、奏鸣曲与奏鸣曲式

“奏鸣曲”（sonata）一词源于意大利语“sonare”，其意为“鸣响”。古典主义时期的奏鸣曲与巴洛克时期的奏鸣曲有极大的不同：在形式上摆脱了以乐

器重奏为主的演出形式，取而代之的是以一件乐器独奏，或一件乐器为主与钢琴配合的演奏形式；在音乐风格上也逐渐由复调风格转变为主调音乐风格，更为重要的是乐曲的结构——即奏鸣曲式在结构上也发生了变化。古典乐派时期的奏鸣曲大多是由三个或四个乐章组成，除了少数例外。这个时期的多乐章作品中，第一乐章一定是快板，而且是采用“奏鸣曲式”创作，其调性则是乐曲的主调；第二乐章通常是和第一乐章形成对照的慢板，曲式并无一定之规，可以是二段式（体）、三段式（体）或者是变奏曲等；第三乐章多为小步舞曲（minuet）或是诙谐曲（scherzo），这两种曲式都是三段式（体），速度通常是中等到快速的范围内；如果乐曲由三个乐章组成，第三乐章则会有终章的气势；第四乐章要具备终结全曲的气势，必须能和第一乐章互相呼应，作曲家偶尔会采用“奏鸣曲式”或是生动活泼的“轮旋奏鸣曲式”创作。上述的曲式结构在 18 世纪后期成为固定模式，海顿、穆齐奥·克莱门蒂（Muzio Clementi，1752—1832 年）、莫扎特以及贝多芬的多乐章作品，均采用此格式创作，克莱门蒂的 Op. 2 是第一部真正的钢琴奏鸣曲。

奏鸣曲式（sonata-form）是奏鸣曲的体裁所采用的结构曲式，其结构也从巴洛克时期两部分结构（呈示部、再现部）转化为呈示部（exposition）、展开部（development）和再现部（recapitulation）三部分结构，其中呈示部是以主部（first subject）、副部（second subject）两个在不同调性（一般在主属关系调或关系大小调）上的音乐主题或不同音乐形象的对比陈述，展开部则将主部主题乐思做积极的调性不断变化的展开，而再现部是将呈示部两个主题做调性上的靠拢附和。古典主义时期的奏鸣曲便以这种奏鸣曲式为第一乐章（通常是快板的节奏），再加上慢板的歌谣风三部曲式的第二乐章和快板的奏鸣曲式、回旋曲式或奏鸣曲式的第三乐章，构成较为典型的古典奏鸣曲这一器乐体裁，这种奏鸣曲是古典主义时期经常使用的器乐体裁。

从早期奏鸣曲到古典奏鸣曲的转变，不仅是结构上更是风格上的根本转变。17 世纪中叶以后，古典奏鸣曲开始出现并巩固其某些特征，意大利作曲家 A. 科莱里对套曲形式的奠定起了重大作用。他所作的奏鸣曲均由“慢—快—慢—快”4 个乐章组成，并交替使用复调音乐与主调音乐的写法；D. 斯卡拉蒂则通过 500 余首奏鸣曲的创作实践，确立了古典奏鸣曲式。当时的奏鸣曲分为两类：一类是源自坎佐纳的教堂奏鸣曲，另一类是由一系列舞曲组成的室内奏鸣曲。前者主要在教堂演奏，后者多用于宫廷娱乐，并由此而发展成后

来的古组曲。不论教堂奏鸣曲还是室内奏鸣曲，除少数为无伴奏的独奏形式外，多数均为重奏形式，且普遍运用键盘乐器演奏通奏低音。由于键盘乐器不居重要地位，故在计算声部时均被略去。如由 1 件高音乐器（小提琴或长笛等）、1 件低音乐器（大提琴等）和键盘乐器共同演奏的奏鸣曲，不称三重奏鸣曲，而称二重奏鸣曲；由两件高音乐器（小提琴、长笛或小号等）、1 件低音乐器（大提琴或维奥尔等）和键盘乐器共同演奏的奏鸣曲才被称为三重奏鸣曲。三重奏鸣曲在当时十分盛行，是最常见的体裁之一。

在被称为前古典派的作曲家 G. B. 萨马蒂尼、斯塔米茨父子、C. P. E. 巴赫等人的作品中，教堂奏鸣曲与室内奏鸣曲已日渐混为一体，音乐转向主调风格。同时，重奏也不再是最主要的演出形式，而常改由 1 件乐器独奏，或 1 件独奏乐器与钢琴合奏。到维也纳古典乐派时期，古典奏鸣曲的结构完全定型。J. 海顿、W. A. 莫扎特都采用了第一乐章为快板乐章和双主题的原则。在贝多芬的创作中，各类奏鸣曲占 55 首，为其他器乐作品的半数。他的贡献是：扩大了各乐章的结构，使主题与主题之间的对比更加戏剧化，尾声成为主要的组成部分。在贝多芬晚年所作的《第三十一钢琴奏鸣曲》中，还加进了赋格。与此同时，奏鸣曲套曲形式在室内乐、协奏曲、交响曲等大型器乐体裁中，亦取得了居于支配性的地位。事实上，室内乐中的三重奏、四重奏，是由 3 件、4 件乐器演奏的奏鸣曲；协奏曲是由独奏乐器与管弦乐队演奏的奏鸣曲；交响曲是由管弦乐队演奏的奏鸣曲。因此，奏鸣曲套曲乃是音乐史上最重要的乐曲形式之一。

受到启蒙时代的理性思考所带来的影响，古典主义音乐无论是在创作风格或是技巧上都和巴洛克音乐形成了强烈的对比。由于此时期的音乐家开始运用简明的曲式从事创作，导致曲式的结构在古典主义音乐渐渐确立成型。这个转变也为奏鸣曲带来了固定的创作形式。

奏鸣曲作为古典主义时期一种典型的、常用的器乐体裁，是由许多作曲家在不断的创作实践中得以发展的。D. 斯卡拉蒂、D. 阿尔贝蒂、C. P. E. 巴赫等，是这一时期创作奏鸣曲的代表人物。

D. 斯卡拉蒂（Domenico Scarlatti，1685—1757 年）是 18 世纪上半叶在奏鸣曲创作方面有重要贡献的意大利作曲家之一，他与 J. S. 巴赫、亨德尔同岁。他在葡萄牙、西班牙宫廷工作期间创作的 500 多首羽管键琴奏鸣曲已显示出 18 世纪的主调音乐风格，他在这些奏鸣曲中（尽管多为古奏鸣曲）开始探索

新的奏鸣曲式的结构形式，因此，他的创作是古典奏鸣曲的开端。

意大利另一位对此作出贡献的作曲家是 D. 阿尔贝蒂（Domenico Alberti，1710—1740 年），他同样在羽管键琴奏鸣曲创作中探索了新的音乐风格。他的奏鸣曲中左手常以一种不断反复的分解和弦的伴奏音型从属于右手的旋律，整体和声的节奏变化缓慢，被通称为“阿尔贝蒂低音（Alberti Bass)”。

C. P. E. 巴赫（Carl Philip Emanuel Bach，1714—1788 年）是 J. S. 巴赫的第三个儿子，也是对古典奏鸣曲形成作出过重要贡献的作曲家之一。他曾于 1738—1769 年在普鲁士腓特烈大帝宫廷任古钢琴师，因此，音乐史中常称他为“柏林巴赫”。他与作曲家格劳恩（Karl Graun，1704—1757 年)、匡茨(Johann Quantz，1697—1773 年)、本达（Frantisek Banda，1709—1786 年）和 W. F. 巴赫（Wilhelm Friedemann Bach，1710—1784 年）一起被视为“柏林乐派（Berlin School)”，其中，C. P. E. 巴赫最为著名，他主要的贡献是开创了近代钢琴奏鸣曲的先河。

C. P. E. 巴赫创作了大量的键盘独奏乐曲。他虽然偏爱击弦古钢琴的音色，但他最后 20 年里却创作了许多新式钢琴曲。他创作有 300 多首古钢琴曲，其中有赋格曲、变奏曲、幻想曲，但更多的是奏鸣曲（大约 200 首）。他十分注重研究 D. 斯卡拉蒂的奏鸣曲，但比后者又有很多创新。C. P. E. 巴赫的奏鸣曲通常是“快—慢—快”三个乐章的结构，头尾两个乐章常用两段体的结构，第二部分带有重复性质的段落，已具备奏鸣曲式的外部特征。他增加了奏鸣曲的戏剧性因素和抒情幻想气质，奏鸣曲式主题之间的对比性加强，各乐章间甚至运用远关系调的并置手法。他写作的《键盘乐器的正确演奏法》一书，详细描述了当时键盘乐器的演奏风格，展示了那个时期许多重要的音乐思想、音乐实践理论，尤其为该时期的装饰音的演奏提供了许多重要的信息，成为当今研究 18 世纪键盘乐器演奏方法的重要历史文献。

二、协奏曲

“协奏曲”（concerto）一词源自拉丁文“collcertaye”，原意是“在一起比赛”，协奏曲也就是两种因素既竞争又协作的意思。协奏曲最早是作为一种声乐体裁出现的，16 世纪指意大利的一种有乐器伴奏的声乐曲。17 世纪后半期起，指一件或几件独奏乐器与管弦乐队竞奏的器乐套曲。古典乐派时期形成的

由小提琴、钢琴、大提琴等一件乐器与乐队竞奏的控协奏曲称“独奏协奏曲”。海顿、莫扎特、贝多芬以及浪漫乐派的许多作曲家均作有大量的独奏协奏曲作品。另有两件相同或不同乐器与乐队竞奏的复协奏曲（或双重协奏曲）、三件相同或不同乐器与乐队竞奏的三重协奏曲，单乐章的小协奏曲，乐队与乐队竞奏的控化的大协奏曲等。此时的协奏曲多是三乐章的套曲：第一乐章为奏鸣曲式的快板；第二乐章为慢板；第三乐章为快板。古典乐派及浪漫乐派的部分协奏曲的第一乐章多采用双重呈示部，先由管弦乐队演奏第一个呈示部，之后独奏乐器加入演奏，随后以独奏乐器为主演奏另一个内容不完全一样的第二个呈示部。此外，在第一乐章和第三乐章再现部结束、结尾开始前的主和弦第二转位和弦后安插由独奏乐器演奏的华彩乐段，并用属和弦上长时值的颤音过渡至管弦乐合奏的结尾。

协奏曲曾是巴洛克时期的重要器乐体裁，分成乐队协奏曲、大协奏曲、独奏协奏曲。而到了古典主义时期，独奏协奏曲尤其是古钢琴（稍后是钢琴）的发展远远胜过其他协奏曲。就其风格而言，也有了较大发展，协奏曲带有轻盈典雅、细腻雕琢的“华丽风格”的印记。这时期的协奏曲已形成通常是三个乐章的结构形式，第一乐章采用奏鸣曲式；第二乐章通常是抒情的歌调，三部曲式为多，在气质、速度与调性上与前后乐章形成对比；第三乐章采用奏鸣曲式、回旋曲式或回旋奏鸣曲式等，速度一般要比第一乐章更快，情绪也更为热烈，炫技与活力在这个终曲乐章中并存。J. C. 巴赫（Johann Christian Bach，1735—1782 年）的创作突出代表了前古典时期协奏曲的创作成就。他的协奏曲已经显示出鲜明的新风格趋向，早期的作品还多是两个乐章，但在部分作品，如 Op. 7 的第 5、6 首及 Op. 13 的第二首协奏曲中，已明确为三个乐章。莫扎特（Mozart）的协奏曲中，已完全构成了古典主义时期协奏曲的典型章法，并确定了协奏曲的“双呈示部”的结构形式，即由乐队先演奏第一呈示部，然后独奏出现与乐队一起协奏第二呈示部，这样不仅加深了整个乐章主部主题与副部主题的听觉印象，而且突出了管弦乐队的丰富色彩。

维也纳古典乐派大师莫扎特以二十多首钢琴协奏曲、六首小提琴协奏曲，以及长笛、单簧管、小号、圆号等为独奏乐器的协奏曲等，确立了协奏曲形式。这种协奏曲由一件独奏乐器与管弦乐队协同演奏，独奏部分具有鲜明的个性和高度的技巧性。

三、交响曲

“交响曲”一词来源于希腊语“symphonia”，原意为“声音一起响”。在17世纪和18世纪所指的交响曲相当于现在的歌剧序曲，也就是一种往往由三个短乐段或短乐章组成的简短的器乐曲，其结构为“快—慢—快”形式。18世纪中后期，序曲性质的交响曲逐渐脱离歌剧，发展成独立的器乐体裁。现在所指的交响曲通常分为四个乐章：第一乐章，快板，奏鸣曲式；第二乐章，稍慢或慢板，具有抒情风格，用节略的奏鸣曲式、三部曲式或变奏曲式，调性往往在下属调或平行大小调；第三乐章，快板或稍快，复三部曲式，在主调上运用能够带有三声中部的小步舞曲（贝多芬后改为谐谑曲）；第四乐章，终曲，快板或急板，在主调上用奏鸣曲式、回旋曲式、回旋奏鸣曲式或变奏曲式。

古典主义前期，管弦乐队的乐器配置并不固定，需要根据各地乐队的具体情况而定，到18世纪中叶有20~40人，但管弦乐队必备的乐器有双簧管、大管，有时以长笛替换双簧管。18世纪下半叶，单簧管才逐渐加入管弦乐队。当要求有辉煌明亮的音响效果时，常运用圆号、小号和定音鼓，而长号直到18世纪末仍然主要用于教堂音乐，尚未成为正规管弦乐队的成员。由小、中、大和低音提琴组成的弦乐队，是乐队的主要声部。羽管键琴弹奏通奏低音的重要作用，逐渐减弱直至取消，虽然在海顿、莫扎特时期，偶尔还用羽管键琴来指挥、领奏，但到了曼海姆乐队演出时，已由首席小提琴以点头或肘部动作作为指挥了。

最早对交响乐体裁作出贡献的首推意大利作曲家G.B.萨玛蒂尼（Giovanni Battista Sammartini，1698—1775年），他写过近百首交响曲，还有许多协奏曲、奏鸣曲和舞台作品。在他的交响曲中，不但出现了四个乐章的结构，而且在快板乐章中出现了运用奏鸣曲式的结构形式，成为交响曲的重要奠基人之一。

18世纪中叶，德国的曼海姆乐派对交响曲的形成有着不可忽视的作用。他们不仅对最终形成交响曲体裁有重大贡献，而且对近代交响乐队的形成有不可取代的作用。曼海姆乐派在18世纪中叶波西米亚曼海姆（Mannheim）的选帝侯宫廷拥有一个极负盛名的管弦乐队，它以约翰·文采尔·斯塔米兹（Johann Wenzel Stamitz，1717—1759年）以及围绕他周围的一批优秀的作曲

家、演奏家为代表，其中有霍尔茨鲍尔（I. Holzbauer，1711—1757年）、里赫特（Franz Xaver Richter，1709—1789年）、坎纳比希（C. Cannabich，1713—1798年）、卡尔·斯塔米兹（Karl Stamitz，1745—1801年）和安东·斯塔米兹（Anton Stamitz，1754—1809年）等人。公爵酷爱音乐，给予这些音乐家以优厚的待遇，使这些音乐家全身心地致力于音乐的创作与演奏。曼海姆宫廷乐队音色多变，有极强的音乐表现力，他们擅长乐队力度的对比变化，善于通过渐弱和渐强来制造强烈的音乐效果，这在过去器乐作品中一直被忽视。同他们的演奏风格一样，曼海姆乐派的作品轻捷明快，主调音乐风格已完全确立，高声部的线条十分突出，乐队织体清澈透明，通奏低音已被明确地写为乐队的各个声部，羽管键琴的指挥作用也被首席小提琴替代。曼海姆乐派的作曲家也开始创作出四个乐章的交响套曲，约翰·文兹尔·斯塔米兹创作的《A大调交响曲》是典型的例子。他的50部交响曲中，早期作品的乐章数目并不固定，但半数以上的交响曲已采用四个乐章的结构，显示出古典交响曲的套曲结构布局。海顿晚期的交响曲创作已标志了古典交响曲的成熟，他除了采用曼海姆乐派交响曲的四个乐章结构外，还明确了各个乐章的性质和曲式。

四、室内乐重奏

室内乐（chamber music），顾名思义是在室内演奏或演唱的音乐，原意是指在房间内演奏的“家庭式”的音乐，在西方贵族宫廷中由少数人演奏、演唱，为少数听众演出的音乐，它有别于当时的教堂音乐和戏剧音乐。后引申为在比较小的场所演奏的音乐。现在指由一件或几件乐器演奏的小型器乐曲，主要指重奏曲和小型器乐合奏曲，区别于大型管弦乐。但是，这“室”原指欧洲贵族城堡中的音乐室，常是金碧辉煌而且宽敞的大厅。由此而言，只有编制庞大，不得不在大戏院、大音乐厅或大教堂作公共演出的，才不能算是室内乐。如此，几乎所有的巴洛克的器乐曲（甚至早期的歌剧）都可以算作室内乐。

室内乐大约于16世纪末产生于意大利。从现在的角度来看，它是一种小型器乐合奏形式。但如果从历史角度考察它，就会发现这种音乐形式在不同的时期有不同的内涵。16世纪至18世纪初，当时的音乐被分为三大类：教会音乐、戏剧音乐和室内乐。当时的室内乐与教会音乐、戏剧音乐的表演场地和规

模有所不同，它是在私人（贵族）家里表演的声乐或小型器乐曲，由于贵族们喜好音乐，他们常会找些志同道合的音乐人士一同演出，于是就形成了最早的室内乐形式。18 世纪中期至 19 世纪上半叶，随着音乐逐渐走进市民阶层，表演地点也从私人家庭移到公开的音乐表演场所，使室内乐在含义上有了新的变化，它成为由少数乐器表演的（主要指弦乐四重奏）、与具体演出场所无关的现代室内乐。在德、奥地区，尤其是在维也纳流行的嬉游曲、小夜曲等多种器乐合奏曲，就是这种室内乐的雏形。

室内乐于 17 世纪晚期传至法国、德国、英国诸国，后来，在 J. 海顿的笔下得到高度发展。他总结前人室内乐经验，确立了弦乐四重奏的典型形式，并使之居于室内乐的主导地位。这一时期，莫扎特和贝多芬又有效地发挥了中提琴、大提琴的表现性能，使 4 个弦乐声部更显均衡。贝多芬还运用交响曲的某些手法，丰富了四重奏的音响色彩和表现力（如《C 大调弦乐四重奏》），并使钢琴与弦乐声部相结合的重奏形式得到进一步发展。18 世纪末以后，随着市民阶级的兴起，演奏场地从宫廷走向音乐厅，听众人数渐趋增多。室内乐的概念已由专指重奏曲而扩大到包括独奏曲、独唱曲（限于少数乐器伴奏者）和重唱曲以及小型管弦乐合奏等在内的更广阔的范围。这些室内乐重奏的乐器配置的数量和样式很随意，如四重奏形式、弦乐合奏，或是混杂的乐器组合。海顿就有为古钢琴、两把小提琴和一把大提琴配置的作品；莫扎特有钢琴、小提琴、中提琴和大提琴的四重奏。纯粹的“弦乐四重奏”是室内乐中最重要的形式。这些室内乐重奏风格轻盈简洁，主调音乐风格明朗，可以使用在宫廷、酒馆、咖啡馆等处，受到人们的广泛欢迎，因而成为古典主义时期重要的器乐形式之一。

其形式按声部或人数的多寡，室内乐可分为二重奏、三重奏、四重奏、五重奏直至九重奏等多种演奏形式。因所用乐器种类不同，室内乐又有单纯弦乐器演奏的重奏和弦乐器与钢琴、管乐器等混合演奏的重奏之别。弦乐四重奏是室内乐的重要形式，由第一小提琴、第二小提琴、中提琴、大提琴各 1 件组成；弦乐三重奏由小提琴、中提琴、大提琴各 1 件组成；而弦乐五重奏则由第一小提琴、第二小提琴、中提琴（2 或 1）、大提琴（1 或 2）组成。通常所称钢琴三重奏、钢琴四重奏、钢琴五重奏等，系指 2 件、3 件或 4 件弦乐器与钢琴重奏的形式。亦有由管乐器与弦乐器演奏者，如 W. A. 莫扎特所作由双簧管、小提琴、中提琴、大提琴演奏的《F 大调四重奏》。此外，尚有弦乐器、

管乐器与钢琴混合使用的重奏，如 Z. 菲比赫的《小提琴、单簧管、圆号、大提琴五重奏》，以及几件管乐器的重奏或加入打击乐器的重奏等。近代室内乐通常用奏鸣曲套曲形式，有 4 个乐章（亦有少于或多于此数者），演出中不追求个人技巧的任意发挥，而强调声部间的默契配合。古典室内乐多为主调和声风格，同时又具有丰富的复调因素，声部织体缜密精细，富于个性，能生动细致地表现风俗性、抒情性、戏剧性等多方面的音乐形象，尤擅描绘意境，刻画心理，表达哲理。

由于室内乐重奏的每一声部都相当独立和个性化，所以，它的写作技法通常比较复杂而细致，除了一般的主题发展手法外，多样化的复调音乐手法在重奏曲中有着相当重要的意义。近代室内乐重奏曲的曲式结构多为含有奏鸣曲式乐章的多乐章套曲。和交响乐作品相比较，室内乐重奏显得感情细腻、含蓄，而且更加注意发挥每件乐器的技巧和表情的“潜力”，对各声部的乐器在组合关系上也更加精雕细镂。因此，这就要求作曲家必须有高度的艺术技巧和水平，演奏者也必须配合默契和心领神会。

在所有的室内乐重奏中，弦乐四重奏是最重要和最有代表性的重奏形式。这是由于它具有最多样化的演奏技巧，最丰富的表现力，最擅长于旋律的歌唱性，同时又有宽广的音域、音区和音色的对比。海顿是这一体裁的最早的杰出大师。他一生中共写了八十多部弦乐四重奏和数十部其他形式的重奏曲，以致人们普遍认为他的四重奏创作促进了当时整个欧洲的家庭音乐生活的广泛发展。



第四节　维也纳古典乐派的音乐



维也纳古典乐派是 18 世纪下半叶在维也纳形成的一个乐派，实际上，它仅仅是一种概括性的、宽泛的历史性范畴。18 世纪的维也纳可以说是欧洲的中心城市，是欧洲诸多民族文化交融的国际化城市。这里的音乐生活丰富多彩，有意大利正歌剧、法国歌剧，也有歌唱剧等；器乐形式也多种多样，加上教堂的礼仪音乐等，吸引了欧洲各国的音乐家前往。维也纳人热爱舞蹈，小步舞、波尔卡、圆舞曲以及各民族民间歌舞也聚集在此。可以说，维也纳是个名副其实的音乐城、文化城。18 世纪，欧洲的音乐文化中心维也纳，成了古典

音乐的发祥地。

在历史上，人们常说的“维也纳古典乐派”是以J. 海顿、W. 莫扎特和L. 贝多芬为代表的音乐家群体。海顿、莫扎特与贝多芬大部分时间都生活在维也纳，并在那里创作出大量的经典作品。他们受到欧洲启蒙主义思潮的影响，创作出带有鲜明人道主义思想和明朗奋进乐观的作品。维也纳古典乐派的音乐风格特点是简练、明晰，乐句处理得清晰明显，更平衡和具规律性，节奏音型也具规律性和简洁性；古典主义音乐具有新的强弱对比的观念；此时期器乐第一次占有了比声乐更重要的地位；管弦乐队和室内乐小组如弦乐四重奏、钢琴三重奏，成了一种典型的器乐样式；奏鸣曲式是古典主义时期许多器乐的结构的基础，这一曲式可以分别用在交响曲、协奏曲、弦乐四重奏等体裁上；维也纳古典乐派作曲家们的作品确立了主调和声风格的主导地位，又创造性地运用了复调对位手法，其作品既有明晰而严谨的形式，又充满深刻的思想内涵；既吸收了德、奥民间音乐的传统，又富有高超的作曲技法，这一切使他们的音乐具有无穷的魅力，从而使欧洲古典主义音乐达到一个顶峰。他们继承了欧洲特别是德、奥音乐的文化传统，并对音乐的各种体裁进行了一系列的改革与创新。他们接受了资产阶级启蒙思想的影响，汲取了先辈作曲家的创作经验，写出形式严谨、内容深刻、形式和内容高度统一的器乐和声乐作品，成为后世之楷模。

一、海顿



弗朗茨·约瑟夫·海顿（Franz Joseph Haydn，1732—1809年）出生在奥地利东部边境。父亲是个修造车辆的工人兼乡村教堂的司事和管风琴师，母亲是厨工和唱诗班的歌手。海顿5岁时，他的哥哥弗兰克教他学唱歌和拉小提琴等。海顿8岁时便去维也纳，师从于芬斯特布什和盖根鲍厄学习唱歌、小提琴和键盘乐器。1745年，海顿在维也纳以教学生和给人伴奏为生。由于他漂亮的嗓音，维也纳圣·斯蒂芬（St. Stephen）教堂乐长罗伊特（1708—1772年）雇他为歌童，但到1748年，由于海顿声带变声的原因，不得不离开唱诗班。20岁时，海顿就写出了9首

奏鸣曲、1 部弥撒曲和 6 首三重奏。1759 年，在海顿完成了第一部交响曲时，他的音乐才能逐渐为维也纳的贵族们注意。1760 年，海顿与安娜结婚。

1761 年，海顿受聘到匈牙利贵族保罗·埃斯特哈齐亲王宫廷任副乐长，海顿在这个家族整整呆了 30 年，度过他大部分的创作生涯。埃斯特哈齐家族的宫殿是欧洲最富丽堂皇的宫殿之一，这里经常举行艺术节，音乐在这里占有主导地位，海顿的音乐才能在这里得以施展。埃斯特哈齐公爵十分热爱音乐，拥有一个 30 人的乐队和良好的音乐设施，为海顿的创作提供了良好的条件。从此，海顿的创作达到一个新的阶段，他完成了大量的交响曲、歌剧、室内乐及宗教性的音乐等作品。在当时，他的作品已蜚声国内外，莱比锡、巴黎、阿姆斯特丹和伦敦都在收罗他的交响曲、娱乐曲、三重奏和四重奏的印刷谱和手抄谱。

1791 年，著名小提琴家萨洛蒙邀请海顿访问英国。海顿的访英受到了皇族和贵族们的热情款待，在那里，海顿亲自指挥他自己的作品。海顿在伦敦逗留了 18 个月之久，牛津大学授予他荣誉音乐博士学位，哈拉赫伯爵还参加了为他树立的纪念碑的揭幕式。海顿曾两次访问伦敦，第二次是在 1794 年，那时，他已是 62 岁高龄，这次英国女皇邀请他在伦敦工作，并许以高薪，但被海顿拒绝了。海顿在两次访英期间，共写出 12 部交响曲，世称“萨洛蒙交响曲”（即《伦敦交响曲》）。1797 年，海顿创作了奥地利国歌，并把国歌的旋律用做《C 大调弦乐四重奏》第二乐章的主题。1802 年以后，他的创作灵感枯竭了。1808 年 3 月 27 日在维也纳再度演出《创世记》时，海顿最后一次对公众露面。1809 年，法军炮击维也纳，高龄的他因受惊吓而病重。1809 年 5 月 31 日，海顿逝世。

海顿是一位罕见的多产作曲家，他的创作涉及音乐的各种体裁与形式：创作有 100 多首交响曲、为各种乐器使用的协奏曲、80 余首弦乐四重奏、50 多首钢琴奏鸣曲、30 部左右的歌剧，以及大量的弥撒曲和宗教礼仪曲、康塔塔、清唱剧、独唱的声乐曲、小型器乐曲（嬉游曲、小夜曲、小步舞曲等），还有众多的民歌改编曲。

他最重要的贡献是他的交响曲和弦乐四重奏。在他的 100 多部交响曲中，最著名的是《号角》（*Horn Signal*），《告别》（*Abschied*），6 首《巴黎》（*Paris*），《牛津》（*Oxford*），12 首《伦敦》（*London*）等。在海顿的早期交响曲中，乐章的数目并不确定，有四个乐章结构的，如^{b}E 大调交响曲《哲学家》

(*The Philosopher*)，有三个乐章的，如 e 小调交响曲《哀悼》（*Lamentation*），还有五个乐章的交响曲，类似于古组曲或帕蒂塔（Partita）。在他重要的 12 首“伦敦”交响曲中，不仅将交响曲定型为四个乐章的结构，而且将各乐章的性质与常用曲式确定了下来：第一乐章，快板的奏鸣曲式；第二乐章，抒情的歌唱性的三部曲式或变奏曲式；第三乐章，小步舞曲性的三部曲式；第四乐章，舞曲性的回旋曲式、奏鸣曲式或奏鸣回旋曲式。

海顿的奏鸣曲式中两个主题的对比性质还不强烈，但第一乐章前常有一般对比形象的引子作为补充，其连接部与展开部比曼海姆乐派的规模要大。首尾乐章已经常使用展开主题短小动机的发展手法。以弦乐四声部为基础的双管制的现代管弦乐队体制，在海顿手下逐渐定型。

交响曲在海顿的音乐艺术中占有非常重要的地位，他是同时代作品最多的作曲家之一。早在 1761 年，海顿就别出心裁，写出“早晨、中午、夜晚”三联交响曲。尽管它们是一些朴素的标题性，并不是真正的标题音乐，可它们还是为 19 世纪的标题交响曲开了先河。18 世纪 70 年代后，海顿受德国狂飚思潮的影响，写出大量的富有强烈感情的作品，如 1772 年的《第 44 交响曲》（又称《哀伤交响曲》）、《第 45 交响曲》（即《告别交响曲》，其特点是在第四乐章结尾时，只剩下两把小提琴，孤零零地结束这部交响曲）、1768 年的《第 49 交响曲》（即《热情交响曲》）和 1773 年的《第 52 交响曲》等。海顿最出名的是作于 1791 年的《第 94 交响曲》（又称《惊愕交响曲》），此交响曲正因为第二乐章玩笑般强烈的和弦和定音鼓的敲击声，引人惊愕，故后来人们便将这部作品称做《惊愕交响曲》。

海顿在 1791—1795 年创作的 12 部《萨洛蒙交响曲》，标志着他交响曲创作的高峰。在这些作品中，单簧管获得了稳固的地位，小号和定音鼓也可以用于慢乐章，木管乐器可以独立使用，配器手法更加灵活，乐队效果更显得光辉灿烂。最成熟的两部交响曲是《第 103 交响曲》（即《鼓声交响曲》）和《第 104 交响曲》，在其中，它们和民间音乐有了密切的联系。《第 103 交响曲》（1795 年）是海顿《萨洛蒙交响曲》的第八部，其中第二乐章主题是源于一首克罗地亚民歌，为乡村风格的二段体，主题反复变奏，或旋律装饰，或织体变化，或色调转化，展现了一幅生活风俗的画面；而《第 104 交响曲》（1795 年）的第四乐章主题是个活跃的民间舞蹈场面，和捷克的民歌有密切的关系。在海顿的交响曲中，充满了他早年就耳濡目染的奥地利的民间音乐，这也为他

具有民族音乐语汇的音乐创作打下了基础。

除交响曲外，海顿对弦乐四重奏也有突出的贡献。弦乐四重奏在海顿的艺术中占据了中心位置，他留下的80多首弦乐四重奏中，尤以他中、晚期的弦乐四重奏格外引人注意。在他这些作品中，弦乐四重奏的形式结构与技巧已臻完美，确定了和交响乐相同的四个乐章的结构，废除了数字低音，明确了弦乐的四个声部，声部之间更为协调、均衡，不再只强调第一小提琴。他的这些作品，通常主部主题显得更为重要，它反复出现或以动机的形式穿插于乐章之中。有人形容海顿的弦乐四重奏：第一小提琴像一位中年的健谈者，总在寻找话题来维持谈话；第二小提琴是第一小提琴的朋友，竭力设法强调第一小提琴话中的机智，而很少表白自己，谈话时，只支持别人的意见，不提出自己的意见；大提琴是一位庄重而有学问的哲学家，喜欢讲道理，言语不多，却很中肯；中提琴则是一位善良而有些饶舌的妇人，丝毫讲不出重要的意见，却经常插嘴。

作于1775年的《♭B大调弦乐四重奏》（即《狩猎四重奏》），是海顿早期的十多首弦乐四重奏之一，那时他的作品尚未形成典型的风格，它以古奏鸣曲式写成，主部主题既有一往无前之感，又有纯朴古雅之风格；在他1772年创作的《太阳四重奏》中，大提琴已分离出来，已可作为一件独立的乐器单独使用，丝毫没有再依附通奏低音的痕迹；而1785—1790年间所作的26首弦乐四重奏达到很高的水平，它们可以与同时期所作的《巴黎交响曲》及《牛津交响曲》媲美。作品64号第4首《G大调弦乐四重奏》可以说具有海顿成熟风格的特点：音乐生气勃勃，充满活泼的节奏，受到全世界弦乐四重奏演奏者的喜爱。在这首作品中，海顿把第二、三乐章颠倒使用，是为了使奏鸣曲几个乐章中的富有表现力的中心移到作品的后半部分，其第四乐章具有很多古典派音乐终曲的特点。在海顿所写的弦乐四重奏中，创作达到巅峰的是1793—1799年所作的晚期四重奏，共14首。在这些作品中，节奏更加富有活力，和声更加丰富多彩，如第76号第5首弦乐四重奏和第76号第3首弦乐四重奏。

海顿被后人称为“交响乐之父”、“弦乐四重奏”之父，其实并非十分正确，因为这两种音乐形式均不是他首创，前辈音乐家们已经有这种作品，不过略显粗糙而已，只是在海顿精心栽培下，交响乐和弦乐四重奏从草创阶段进入成熟阶段，在这一点海顿的成就与贡献是巨大的。

海顿还写过许多各种独奏乐器的奏鸣曲，但均不是他的主要作品。海顿作

有52首钢琴奏鸣曲。在18世纪60年代，海顿的钢琴奏鸣曲常常受C. P. E. 巴赫的影响，有多愁善感的风格，如作于1771年的《c小调第二十首钢琴奏鸣曲》具有多愁善感的浪漫主义风格，音乐性格活泼乐观，在一定程度上具有戏剧性的紧张度。

海顿在声乐创作上也取得了辉煌的成就。他作有歌剧20部，清唱剧8部，弥撒曲12首等。而最重要的声乐作品是1798年创作的清唱剧《创世纪》和1801年的《四季》。1791年，海顿出访伦敦时，正值亨德尔音乐节隆重上演《弥赛亚》这部大型清唱剧。这种以群众性合唱为主体的音乐形式的宏伟壮丽使海顿震惊。回国后，海顿决心试一试自己在清唱剧方面的才能，创作了清唱剧《创世纪》，作品由斯维腾男爵翻译弥尔顿的《失乐园》改编而成。这部作品海顿花了3年才写成，并于1799年上演，获得成功。《创世纪》具有高度的艺术价值，洋溢着光明和欢乐，海顿的作品中固有的朴实无华、通顺和谐、亲切感人的特点得到充分的表现。作品中出现大量生动的描写性段落和丰富的想象，以及大量的新颖的半音和声写法，成为后来浪漫派作曲家汲取灵感的源泉。

海顿的弥撒曲、康塔塔和清唱剧充满了生活情趣，风格和技法与歌剧有许多相同之处，属于古典主义时代的宗教音乐。重要的康塔塔《托比亚的归来》(*Il Ritorno di Tobia*)、《临终七言》(*The Seven Last Words of Our Saviour on the Gross*)，以及上述清唱剧《创世纪》和《四季》等，也属于他一生中的杰作。

在海顿创作历程中，18世纪60年代的作品有一种试验性的探索性质；18世纪70年代情感表现幅度增大，体现出C. P. E. 巴赫对他的影响；18世纪80年代后形成了他轻松、流畅、明快、幽默的风格。他那有棱角的主题，刚劲的节奏，富有表现力的和声，结构中的逻辑性，不断变化的情绪，形成了海顿非常独特的风格。海顿的音乐充满着健康、明快、幽默、轻松的气息，在气质上保持着与民间音乐的联系，粗犷质朴的民间舞曲被他自如地引入高级的交响乐形式中。他的旋律清新明快，和声简明清晰，结构合理，作品的细节处理得别出心裁，力度常有出人意料的对比。海顿受启蒙思想的影响，所以他的音乐表达了对人生、世界、自然的热爱和他本人乐观坦然的性格及豁达的态度。海顿的音乐与众不同，既不同于前期或同时期的作曲家，也区别于莫扎特或贝多芬的音乐，他完善了古典音乐的风格与样式，使他成了维也纳古典乐派的奠基人。

二、莫扎特



沃尔夫冈·阿玛多伊斯·莫扎特（Wolfgang Amadeus Mozart，1756—1791年）生于奥地利西北部城市萨尔茨堡，父亲莱奥波尔德·莫扎特（Lepold Mozart，1719—1787年）是大主教宫廷里一名受尊敬的作曲家兼小提琴手。莫扎特的音乐启蒙首先是从他父亲那里得来的。莫扎特童年时就显示出惊人的音乐记忆力和对微小音程的辨别力。3岁时由其父教以古钢琴。5岁始作小步舞曲。1762年，莫扎特及姐姐在父亲的带领下，去欧洲各国宫廷献演，大获成功。10年间，小莫扎特大开眼界，接触到欧洲各种风格及体裁的音乐艺术。这期间，莫扎特结识了J. C. 巴赫、G. B. 马蒂尼（Giovanni Battista Martini，1706—1784年）、G. B. 萨玛蒂尼（Giovanni Battista Samartini，1698—1775年）等著名作曲家，并向他们学习作曲，为以后的发展奠定了基础。

1763年，莫扎特在巴黎出版了他的《键盘奏鸣曲集》。1764年，莫扎特来到伦敦，音乐家们测试他的视谱演奏和即兴作曲，无不交口称赞。那年，他写了他的第一部交响曲、6首小提琴协奏曲和竖琴奏鸣曲。莫扎特在伦敦与J. C. 巴赫结成了忘年交。莫扎特还从师曼佐利学唱歌。1766年，在阿姆斯特丹举行的音乐会上，全部作品均是莫扎特的器乐作品。11月，莫扎特回到萨尔茨堡，师从富克斯学习对位法。1768年，应皇帝之邀创作歌剧《装疯卖傻》，并于1769年演出，同时，又创作出歌唱剧《巴斯蒂安与巴斯蒂安娜》。1768年12月7日，12岁的莫扎特初次作为指挥家登台，演出自己的庄严弥撒。1769年12月，莫扎特离开萨尔茨堡去意大利。1770年，他的正歌剧《蓬特山之王米特里达特》在米兰上演，这部作品在莫扎特的指挥下连演20场，轰动了整个意大利。次年，为费迪南大公爵的婚礼演出了戏剧小夜曲《阿斯卡尼奥在阿尔巴》。莫扎特在青少年时就精通音乐的所有形式，他创作的速度和完善程度还没有任何作曲家能与之匹敌。1772年萨尔茨堡大主教死了，继任大主教的科洛雷多伯爵希罗尼穆斯对莫扎特十分粗暴，把他视为奴仆。他反抗伯爵给他的种种限制，与大主教发生了争吵，于是，莫扎特被辞退了。1772

年 12 月，莫扎特的歌剧《卢乔·西拉》在米兰上演。1775 年 1 月，歌剧《假园丁》在慕尼黑演出；同年，歌剧《牧人王》在萨尔茨堡演出。1778 年，莫扎特任萨尔茨堡乐队首席，翌年任管风琴师。1781 年，在慕尼黑演出他的歌剧《伊多梅内奥》，这是他的第一部成熟歌剧。后来，他受皇帝委托创作歌剧《后宫诱逃》，1782 年 7 月演出这部作品，获得了巨大成功；同年，莫扎特违背父命，与康丝坦查·韦伯结婚，她为他生下 4 男 2 女，由于收入微薄，入不敷出，生活极其艰难。1785 年，莫扎特把他的 6 部弦乐四重奏送给了尊敬的前辈和忘年交海顿。1786 年，莫扎特以洛伦佐·庞特写的脚本创作了歌剧《费加罗的婚礼》在维也纳演出，这次演出击败了妒忌者的阴谋，获得了空前的成功。1787 年，皇帝任命莫扎特为宫廷作曲家。1789 年，莫扎特随利希诺夫斯基访问柏林，为德罗斯顿宫廷演出，并在莱比锡的托马斯教堂演奏。国王威廉二世在波茨坦听了莫扎特的演奏后，授予他第一皇家指挥之职。1790 年 1 月，莫扎特创作的歌剧《女人心》在维也纳演出。不久，皇帝驾崩，而继位的新皇帝利奥波德二世对他漠不关心，莫扎特大失所望。莫扎特最后几年的生活越来越贫困，经常向朋友们诉说他的绝望和无助，他总是在希望和焦虑之间徘徊。1791 年，莫扎特致力于他的最后一部歌剧《魔笛》的创作。同年 9 月 30 日，《魔笛》演出于维也纳，获得极大成功。这时，莫扎特的身体已极度衰弱。同年，瓦尔塞格伯爵委托莫扎特写一部安魂曲。这时的莫扎特身心交瘁，精神处于极度劳累的状态，摆脱不了这部《安魂曲》是为自己而作的一种念头，开始了与时间进行的悲剧性的比赛。当这部作品写成一半的时候，他再也不能拿起笔了，1791 年 12 月 5 日，莫扎特永远地合上了眼睛。这部作品后来由他的学生绪斯迈尔根据他的草稿续了后半部。由于生前莫扎特欠了很多债务，他的葬礼极为简陋，出殡时风雨交加，送葬者半路折回，后来，竟无人知道他确定的葬身之地。36 岁的莫扎特就这样走过他短短的一生。

莫扎特在短短的生命历程里完成了 600 余部（首）不同体裁与形式的音乐作品，包括歌剧、交响曲、协奏曲、奏鸣曲、四重奏和其他重奏、重唱作品，大量的器乐小品、独奏曲等，几乎涵盖了当时所有的音乐体裁。

莫扎特创作上最重要的领域是歌剧。在他的歌剧中，融合了意大利正歌剧、法国歌剧、意大利喜歌剧、德奥的歌唱剧、亨德尔的清唱剧和格鲁克歌剧改革的因素，甚至他还将交响曲的发展原则运用到歌剧创作中（主题材料的发展、歌剧的调性布局，以及戏剧的逻辑发展等），这对古典主义歌剧的发

展，有重要的推动作用。作为一位成熟的歌剧作曲家，莫扎特有自己的歌剧创作观。与格鲁克不同，他认为：在一部歌剧中，诗歌必须绝对服从音乐。他的歌剧用不同的咏叹调对角色性格进行刻画，并完美表达人物的内心情感。音乐在歌剧中占据支配地位，他巧妙地将音乐的旋律结构和戏剧情节结合起来，达到令人信服的地步。他强调重唱的作用，使它成为达到歌剧戏剧性的重要手段（如《费加罗的婚礼》中的六重唱）。莫扎特的歌剧用音乐刻画人物和使剧中人物富有活力，体现了他生活的快乐、忧伤，以及他其他多方面的个性，就这一点来说，在当时没有人能超过莫扎特。

莫扎特的歌剧可分为以下三种类型：

1. 歌唱剧，即德国民族喜歌剧。如 1782 年创作的《后宫诱逃》、1786 年创作的《剧院经理》和 1791 年创作的《魔笛》等。《魔笛》（*Magic Flute*）（K. 620）是莫扎特四部最杰出歌剧中的一部，这部歌剧取材于诗人维兰德的童话集《金尼斯坦》（1786—1789 年）中一篇名为《璐璐的魔笛》（*Lulu oder die zauberfl & ouml*）的童话，1780 年后由席卡内德改编成歌剧脚本，1791 年 9 月 30 日在维也纳郊外的狄亚·维登剧院首次公演。它是一部多元化的歌剧，融合了 18 世纪以前德、奥、意、法、捷等国家所特有的各种音乐形式和戏剧表现手法，具有大歌剧的庄严和喜歌剧的明快双重特点，其音乐语言更为丰富，把神秘、圣洁的宗教色彩和明朗、欢乐的世俗色彩和谐而奇妙地结合了起来。

2. 意大利的正歌剧。包括莫扎特少年时期的作品《蓬特山之王米特里达特》（*Mitridate, Re Di Ponto*）、1781 年创作的《伊多梅内奥》（*Ldomeneo*）、1791 年创作的《梯托的仁慈》（*La Clemenza di Tito*）等，这些歌剧继承了意大利正歌剧的传统形式。

3. 意大利喜歌剧（或称趣歌剧）。如 1786 年创作的《费加罗的婚礼》、1787 年创作的《唐璜》、1790 年创作的《女人心》等，这些歌剧也继承了意大利喜歌剧的形式。

在莫扎特的歌剧中，《费加罗的婚礼》、《唐璜》、《女人心》和《魔笛》是他最杰出的四部歌剧，这些作品均作于 1786—1791 年。

《费加罗的婚礼》（*Le Nozze di Figaro*）（K. 492）是宫廷诗人洛伦佐·达·彭特根据法国启蒙运动时期喜剧作家皮埃尔·奥古斯丁·卡龙·博马舍的同名小说改编而成的。博马舍共写过三部以西班牙为背景的喜剧，剧中的人物都相

同，分别是《塞维利亚的理发师》、《费加罗的婚礼》和《有罪的母亲》，创作于1732—1739年。《费加罗的婚礼》（又名《狂欢的一天》）于1778年首演。作品把伯爵放在人民的对立面，暴露了贵族的腐朽堕落，同时也反映出强烈的反封建的色彩，富有时代气息，风格明快幽默，情节曲折生动，以嬉笑怒骂的语言突出强烈的喜剧效果，是作者最出色的代表作。而在这三部剧作中，莫扎特选择了第二部，并于1785年12月到1786年4月间创作。到19世纪时，意大利作曲家罗西尼选择了第一部创作了歌剧《塞维利亚的理发师》，两个故事是相互关联的。1786年5月1日《费加罗的婚礼》在维也纳国家剧院首次公演，30岁的莫扎特亲自指挥。1824年5月10日，在纽约国家公园剧院，以英文歌词演出。1786年，《费加罗的婚礼》于维也纳奥地利国家剧院首演。由于此剧题材敏感，引起国内的贵族大为愤慨，皇帝个人虽然很欣赏这部作品，但迫于压力，曾多次要求莫扎特删改内容。德语版本于1790年在柏林上演。《费加罗的婚礼》是莫扎特众多歌剧作品中最为著名的一部，是莫扎特歌剧中的巅峰之作。

而两幕歌剧《唐璜》（*Il dissoluto punito, ossia Il Don Giovanni*，或称《唐·乔万尼》）（K. 527）则是一部悲剧和喜剧合为一体的别开生面的趣歌剧，作于1787年，由蓬特根据贝尔塔迪的脚本《石客记》改编，剧中的主人公唐璜是中世纪西班牙的一个专爱寻花问柳的胆大妄为的典型人物，他既厚颜无耻，但又勇敢、机智、不信鬼神，他利用自己的魅力欺骗了许多村女和小姐们，但他终于被鬼魂拉进了地狱。在歌剧《唐璜》中，作曲家把唐璜处理成一个活生生的、有血有肉的人物，一个享乐至上、玩世不恭、大胆泼辣、至死不悟的花花公子，而没有简单地把荒淫无耻的唐璜处理成一个面目可憎的反面角色，其中的主题主要描写唐璜那种玩世不恭的性格，以及充满生命力和火热的情绪，是乐观和愉快的形象。在该剧中，莫扎特还把序曲同歌剧中的音乐主题有机结合，形成该剧的一大特色。在《唐璜》中，莫扎特把生活和哲理因素糅合在一起，着重音乐在人物的心理刻画，为19世纪音乐心理戏剧开创了先例。

两幕喜歌剧《女人心》（*Cosi fan tutte*）（K. 588）1790年首演于维也纳，它是莫扎特作品中内容与形式最完美和平衡的一部，被认为是最富于人情味的最优秀的喜剧之一。莫扎特的歌剧《女人心》直译应该是“女人都是如此”，原来歌剧的副标题是“恋人的学校”（La scuola degli amanti），尽管莫扎特不

太喜欢这个副标题。该剧犹如室内歌剧小品一样，只有六个角色：那不勒斯贵妇费奥迪莉娅（Fiordiligi，女高音）；多拉贝拉（Dorabella，费奥迪莉娅的妹妹，次女高音）；古列尔摩（Guglielmo，年轻军官，费奥迪莉娅的未婚夫，男中音）；费朗多（Ferrando，年轻军官，多拉贝拉的未婚夫，男高音）；黛丝比娜（Despina，两姐妹的女佣，女高音）；阿方索先生（Don Alfonso，老光棍哲学家，男低音）。《女人心》是莫扎特后期创作的意大利喜歌剧（Opera Buffa）典范之一，同《唐璜》一样，它深刻地反映了莫扎特对喜歌剧创作所持有的不同寻常的严肃，在保持喜歌剧幽默气氛的同时，在古典诗剧和奏鸣曲式的框架内，莫扎特和剧作者力图表现的是他们对人性，对人物的心理、欲望和情感的认识与理念。它们表面上是轻松的形式，有让人喜闻乐见的情节，常常能让人们将之等同于通俗，但是，那些对世俗现象深刻的呈示、对剧情和整幕的音乐结构的精心安排，使人们不能不感到它写作上的别具一格：各种重唱占据了通常是男女主角抒情的咏叹调；乐队远远不只是在伴奏，木管乐器的织体不是穿插而是轮流同人声一起歌唱；管弦乐色彩的对比极其丰富。可以说莫扎特的歌剧写作技巧达到了炉火纯青的地步。

莫扎特一生创作有41部交响曲，以他最后创作的3部《第39交响曲》（K.543）、《第40交响曲》（K.550）、《第41交响曲》（朱庇特，Jupiter）（K.551）最为重要。同海顿的交响曲相比，莫扎特加强了奏鸣曲各乐章和奏鸣曲式两个主题间的对比，使之具有较强的戏剧性表现力，提高了交响曲的思想深度。他的交响曲，充满了亲切、明朗的感染力量，在形式结构、和声、织体、配器诸方面，理智地追求清晰、单纯、严格的逻辑性和均衡的比例，展开部的不稳定幅度得到加强。应该说，在交响曲的体裁与形式上，莫扎特并没有显著的创新，只是那一时代风格和成就的综合，但在整个表现力上已大大区别于同时代海顿的交响曲，在一定程度上预示了后来贝多芬交响曲创作的新趋向。

在协奏曲方面，莫扎特贡献也很大。莫扎特是他那个时代最杰出的钢琴家之一。他为他所喜爱的钢琴创作了大量的作品，其中，优秀的钢琴曲有《c小调幻想曲》和《c小调奏鸣曲》等。在这些作品的结构形式方面，莫扎特不如海顿那样有经验，但他发展了一种重要的形式——钢琴与乐队的协奏曲。

莫扎特共作有27部钢琴协奏曲，他完善了钢琴协奏曲的古典范式，采用三个乐章的结构：第一乐章采用奏鸣曲式，但确定为“双呈示部”的结构原

则，加深了整个乐章主题与副部主题的听觉印象，突出了管弦乐队的丰富色彩，华彩乐段具有相当强的即兴性质，以显示精湛技巧为主要目的；第二乐章通常是抒情的歌调，在气质、速度与调性上与前后乐章形成对比；第三乐章采用回旋曲式或回旋奏鸣曲式，情绪热烈，炫技与活力在这个乐章中并存。他的协奏曲以细腻多变的即兴变奏和精湛的演奏技巧征服了当时的听众。

除了钢琴协奏曲外，莫扎特还为小提琴、长笛、双簧管、黑管、大管、圆号及小号写过许多协奏曲。

莫扎特在钢琴奏鸣曲的创作方面也有丰硕的成果，他作有 17 首钢琴奏鸣曲，其中于 1785 年献给海顿的 6 首最为成熟，不落俗套。

莫扎特的室内乐作品有弦乐四重奏、钢琴四重奏、钢琴与管乐五重奏、单簧管五重奏、单簧管三重奏，以及长笛、圆号、双簧管等重奏作品。他大约有 26 首弦乐四重奏，其中，以 1782 年献给海顿的 6 首（K. 387、K. 421、K. 428、K. 458、K. 464、K. 465）最为重要，显示了海顿对他的影响，但也不乏莫扎特自己的风格。其他重奏作品也鲜明体现出莫扎特的风格：充分发挥乐器的性能和技巧，有美妙如歌的旋律，乐器间有明显的色彩对比与转换，音乐精妙而丰富。

他的宗教音乐重要的有《加冕弥撒》（K. 317）、《c 小调弥撒》（K. 427）和他临终前作的《安魂弥撒》（K. 626）等，这些作品继承了巴洛克时期庄严宏伟的风格，严肃而富有戏剧性，体现出受巴赫与亨德尔音乐影响和海顿等人同类作品的痕迹，也表现出莫扎特晚期日益增加的对位风格。

莫扎特是位天才的音乐家，他的音乐纯净，音响美妙、深刻而优雅。莫扎特的音乐体现了古典主义时期最完美的风格，完善了多种音乐体裁形式。他与海顿一起，确立了“维也纳古典乐派”，但他在思想、艺术上比年长的海顿更为成熟。

三、贝多芬

路德维希·冯·贝多芬（Ludwig van Beethoven，1770—1827 年）出生在德国波恩的一个音乐家庭。其父亲 J. 贝多芬是当地科隆候选的歌手，但才能平平，爱酗酒滋事。

贝多芬的生平可分为几个时期，第一个时期是 1770—1792 年，这是他人



生的最初22年。

贝多芬在4岁时，其父亲就教他音乐，父亲为了使贝多芬成为“第二个莫扎特”，硬是用棍棒和拳脚相逼，迫使贝多芬就范，贝多芬失去了童年的天真和欢乐。由于贝多芬年纪太小，又加上父亲的音乐理论知识的缺乏，贝多芬对音乐感到厌烦。8岁时，贝多芬就在科隆公开演奏。11岁时，他进入波恩剧院当了一名乐手。1781年，贝多芬得到聂费（C. G. Neefe，1748—1798年）的帮助，这位管风琴师引导他将艺术事业扩展到德国文学与音乐的优秀传统中，聂费给贝多芬讲授音乐知识，有巴赫的钢琴著作《关于弹钢琴真正方法的尝试》和《十二平均律钢琴曲集》等。由于贝多芬天资聪颖又具孜孜以求的性格，加上聂费的教导有方，1782年，贝多芬的第一部作品出版了，这就是他的3首钢琴奏鸣曲。1787年的春天，贝多芬由莫扎特的朋友的推荐，赴维也纳拜莫扎特为师。由于莫扎特正在创作，而其他事又太忙，也没有功夫细心指导贝多芬，又恰巧贝多芬的母亲生病，贝多芬只好踏上归途。1790年，皇帝约瑟夫二世逝世，贝多芬根据一位教士写的纪念约瑟夫逝世的文本，创作了他的第一部康塔塔作品。

1792—1802年，是贝多芬的第二个时期，即维也纳时期。

1792年贝多芬赴维也纳，曾随海顿学习作曲，但他们的师生关系不令人满意。上了年纪的海顿看不惯年轻的贝多芬那种暴烈的气质和独立精神，也看不惯贝多芬作品里带有革命性煽动性的新生事物，而贝多芬对循规蹈矩又十分厌恶，因此，两人不欢而散。此后，贝多芬跟当时著名管风琴家作曲家阿尔布莱希贝尔格（J. G. Albrechtsberger）学习对位法，也向宫廷作曲家萨里埃里求教过。很快，贝多芬以钢琴演奏家的身份（尤其是即兴演奏技巧高超），受到维也纳上层社会的欢迎。这个时期贝多芬的重要作品有前两部交响曲、前20首钢琴奏鸣曲、一系列的变奏曲、6首弦乐四重奏等。此时，贝多芬的公开演奏获得成功，创作上也得到很高的声誉。而同时，耳聋病症的显现，也使贝多芬感到沮丧。

1794年，贝多芬选择了大教堂风琴师阿尔布莱西斯贝格（1736—1809年）作为老师，他是公认的德国第一流的音乐理论家。这时候，贝多芬作为一个钢琴家和作曲家也强烈地吸引了维也纳爱好音乐的贵族。他在这里，受到

维也纳利希夫斯基亲王、斯维廷男爵、罗普柯维茨侯爵等有力的赞助，他的生活有了着落。贝多芬那种有强烈个性的即兴演奏、奔放不羁的丰富乐思和新颖的处理手法，使维也纳人深深地吃惊。1795 年 3 月，贝多芬在城堡剧场初次登台，演奏自己的《C 大调钢琴协奏曲》，演出获得成功。1796 年，他在威廉二世御前演奏。随后，贝多芬随威廉二世出访布拉格、德累斯顿和柏林，到处受到热烈的欢迎。在普鲁士首都，贝多芬博得了年轻的亲王路易斯·菲尔迪南炽烈的倾慕。亲王是一位有很高天赋的音乐家，出于艺术爱好，他以朋友、知己身份，想把贝多芬留在柏林，并出了优厚的待遇，但被贝多芬拒绝了，贝多芬认为，只有维也纳属于音乐。1798 年，贝多芬在布拉格举行了两场音乐会，引起了热烈的反响，布拉格全城轰动，认为贝多芬是上帝派来拯救音乐的。26 岁时，他开始失去听觉，这对他是一个毁灭性的打击。1802 年，他隐居在维也纳郊外的一个名叫海利根施塔特的避暑胜地，完全与社交场合隔离，他不愿意人们知道他的缺陷，贝多芬完全离开了嘈杂的都市，面临着孤独。他想离开人世，写了他的遗嘱："如果有人站在我的身边，他听见了笛声，而我却听不见，这对音乐家来说，是多么大的耻辱啊，这样的事实使我绝望了。我就要结束我的生命，只有你，艺术，你拦住了我。啊，在我把我觉得应该创作的都创作出来之前，似乎不可能离开这个世界，我就这样在不幸的状态下忍受下去。"这就是"海利根施塔特遗嘱（Heiligenstadt Testament）"。但贝多芬对艺术的追求，使他终于克服了精神危机，写出了明朗乐观的《第二交响曲》。

1803—1814 年，贝多芬达到他创作的盛期。

此时期贝多芬大量的杰作产生：第三交响曲到第八交响曲，第三至第八钢琴协奏曲，《科里奥兰》序曲，第三、四、五钢琴协奏曲，小提琴协奏曲，5 首弦乐四重奏（Op. 59，74，95），3 首钢琴三重奏（Op. 70、97），小提琴奏鸣曲如《克罗采》(*Kreutzer*)，歌剧《费德里奥》(*Fidelio*) 等。

1804 年，他的朋友鲁道夫·克乐赛请贝多芬写一部交响曲赞扬拿破仑·波拿巴。这就是后来著名的《英雄交响曲》。1812 年，拿破仑的军队从莫斯科溃退，1813 年，又在西班牙北部城市维多利亚受重创，消息传到维也纳，贝多芬精神振奋。西班牙维多利亚之役对于贝多芬有意外的收获，那就是他的那部不大为人所看重的《战争交响曲（惠灵顿的胜利）》：维也纳有位职业钢琴家麦次尔，此人有工艺天才，爱搞发明，他制造了一个自动乐器，能把军乐队的各种乐器合并起来演，他向贝多芬请求，按照他的建议，为他谱写一部维多

利亚胜利曲，他要带到英国去访问演出。贝多芬根据他的要求创作出《惠灵顿的胜利》，由麦次尔的自动乐器演奏。

1814 年，贝多芬又写了庆祝维也纳会议的康塔塔《光荣的时刻》，并在会议期间举行庆祝音乐会，亲自指挥并与《惠灵顿的胜利》和《第七交响曲》同时演出。

1815—1827 年，贝多芬进入自己创作的晚期。这个阶段，贝多芬沉浸于自己的遐想与思考中，音乐与内在自我联系紧密，他的音乐显示出浪漫主义音乐的先兆。

此时期，他完成的作品包括《第九“合唱”（Choral）交响曲》、《庄严弥撒》（*Misa Solemnis*）、最后 5 首钢琴奏鸣曲、最后的 6 首弦乐四重奏等。1824 年 5 月，《第九交响曲》在维也纳凯特纳门剧院举行首演，盛况空前。1826 年 12 月，一次他在狂风暴雨的天气中乘敞篷马车出行，引起重感冒，导致肺炎，并引发水肿，虽动了几次手术，均没有好的效果。1827 年 3 月 26 日，贝多芬去世，时年 57 岁，遗体葬于慰灵公墓。

贝多芬是音乐史上最伟大的作曲家之一，他一生的创作包括 9 部交响曲、16 首弦乐四重奏、5 首钢琴协奏曲、1 首小提琴协奏曲、几十首奏鸣曲（包括 32 首钢琴奏鸣曲、10 首小提琴奏鸣曲、5 首大提琴奏鸣曲等）、11 首管弦乐序曲和戏剧配乐、1 部歌剧、2 部弥撒曲、歌曲、各种小品等。

贝多芬最重要的贡献是对交响套曲的发展和创新。他的 9 部交响曲分属不同创作时期，可以分成三类：其一，英雄性、戏剧性的，如《第三“英雄”（Eroica）交响曲》、《第五“命运”（Destiny）交响曲》、《第九“合唱”（Choral）交响曲》；其二，生活风俗性和抒情性的，如《第一交响曲》、《第四交响曲》、《第六“田园”（Pastoral）交响曲》、《第八交响曲》；其三，群众性、舞蹈性的，如《第七交响曲》、《第二交响曲》。贝多芬认为交响乐是向人类致词的理想手段。他的 9 部交响曲具有普遍感染力和戏剧精神，它们以席卷一切和磅礴的气势，成为正在上升的器乐艺术的巅峰。

贝多芬的 9 部交响曲属于他人生的三个创作时期：第一和第二交响曲虽是步海顿和莫扎特后尘的早期作品，其英雄性格已初见端倪，音乐语言的创新，使保守的听众感到不能容忍，如第一交响曲第一乐章的引子部分，当时的批评家大加非议，说这是一幅“驱海顿于荒诞境地的漫画”；第二交响曲是一部朝气蓬勃、生意盎然的作品，法国作曲家柏辽兹从中体会到了“对人生保持着

最美丽的幻想的高贵的心所具有的青春的热忱”。

《第一交响曲》(*Symphony No. 1 in C major*)(Op. 21)作于1794—1796年。1800年4月2日在维也纳霍夫堡剧院首演。据说这部作品是应莫扎特和海顿的保护人斯维顿男爵的建议而作。这部作品是贝多芬的第一部交响曲体裁，但事实上早在1788年至1789年间，也就是贝多芬20岁不到的时候，他就曾经试图创作交响乐，但是没能获得成功。《第一交响曲》真正问世已经是十年以后的1800年，贝多芬当时已经30岁了。《第一交响曲》其整体沿袭了前辈莫扎特、海顿的风格，有些评论家甚至感觉有些许节奏正是莫扎特在以前某部作品中使用过的。该曲给人第一感觉是幽默通俗，又略带舞蹈性，韵味上接近莫扎特、海顿的交响曲。实际上，《第一交响曲》的某些旋律段中，贝多芬已展现出自己不同凡响的一面，只是这种独创的态度显得还不够开放，也过于拘谨。这部旋律不失激昂、幽默的作品，听来通俗易懂，但与贝多芬以后的那些名作又似乎有着较大的区别。

《第二交响曲》(*Symphony No. 2 in D major*)(Op. 36)作于1802年，1803年4月5日首次公演。此交响曲是创作于《海利根施塔特遗嘱》之后，贝多芬摆脱了死亡，这遗嘱激发了他尚未爆发的潜能，使贝多芬重新审视了生命的价值和意义。从死亡阴影中走出来的贝多芬创作了《第二交响曲》，体现出贝多芬重新对生活充满信心和对未来的期待。对于这部作品的看法，不同的评论家有不同的观点：有些人认为整部作品洋溢着乐观向上的“青春气息”以及对生活的渴望；但也有人认为，它的前两个乐章“光明与黑暗始终在进行着搏斗，黑暗似乎取得了暂时的胜利”，直到第三、第四乐章才是真正的属于欢乐、胜利的旋律，他们称这部作品走了两个极端。但无论如何，在思想性上《第二交响曲》已经超越了《第一交响曲》，它更富有内涵和哲理，在艺术性上，虽然依然稍稍带有莫扎特、海顿的影子，但属于贝多芬自己的东西已经越来越多，其将思想和旋律的冲突性融为一体，很能体现贝多芬坚韧的个性。

第三交响曲到第八交响曲是贝多芬达到他创作的盛期（1803—1814年）的作品。作于1804年的《^{b}E大调第三交响曲》也称《英雄交响曲，为纪念一位伟人而作》(*The Symphony No. 3 in Eflatmajor*)(Op. 55)，原稿上的标题是《拿破仑·波拿巴大交响曲》，是应法国驻维也纳大使的邀请为拿破仑写的。在贝多芬的眼里，拿破仑不只是百战百胜的英雄，而且是位革命的伟大拯救者。很快，《拿破仑·波拿巴大交响曲》写出来了，在贝多芬准备将其由法国

大使送往巴黎时，拿破仑称帝的消息传到了维也纳，贝多芬抓过那乐谱，撕下那题有字样的封面，改成了现在的曲名。这首交响曲无论是从内容还是到形式，都富于革新精神，其感情奔放，篇幅巨大，是贝多芬最著名的代表作之一，是第一部打破维也纳交响乐模式、完全体现英雄性格的作品。它贯穿着严肃和欢乐的情绪，但也保持着深沉、真挚的感情，呈现出强烈的浪漫主义气氛。它大胆的构思、宽广的音乐幅度、缜密的结构，使别人的作品相形逊色。贝多芬突破了传统的交响曲快板乐章奏鸣曲式的框架，使主要形象在充满紧张的戏剧性矛盾冲突的广阔范围中得到发展，并促使整个奏鸣曲式的规模扩大，使原来各部分间相当机械的程式化的关系，被新的富有展开性质的贯穿发展所代替，和声功能也在一定程度上得到较大扩展，调性布局出现了未曾有过的复杂化。贝多芬还把法国经常为革命牺牲者们举行群众性葬礼时采用的音乐引进这部交响曲，作为慢乐章，用充满清新活力的、泼辣的谐谑曲代替了以前交响曲宫廷典雅风格第三乐章的小步舞曲，这样，便使整个交响乐套曲的面貌焕然一新。作品热情讴歌了“自由、平等、博爱”的思想，在全曲贯穿英雄的形象，音乐充满矛盾冲突和豪迈、自信、英勇的信念。《第三交响曲》的出现，标志着重大社会政治题材第一次进入交响乐领域，这是贝多芬的重要贡献。同时，该曲的长度和复杂程度，都是前所未有的，也是海顿、莫扎特式交响乐完全不可能容纳与表达的。

贝多芬的《第四交响曲》创作于 1806 年的 9 ~ 10 月。当时贝多芬正在利赫诺夫斯基亲王特拉波（位于今波兰与捷克交界处）近郊的格拉兹夏宫内作客，贝多芬在这里认识了奥佩尔斯道尔夫伯爵，伯爵要组织一支乐队，他委托贝多芬创作了这首《第四交响曲》。这首作品于 1807 年 3 月由奥佩尔斯道尔夫伯爵和他的乐队首演，演出地点是维也纳的利赫诺夫斯基宫。《第四交响曲》是一部充满活力、充满青春朝气、充满浪漫情趣、充满诗情画意、充满明朗欢快气氛的新型交响曲，音乐具有民间音乐的亲切感，充满着明朗、柔和的诗意情趣，有微妙丰富的细部色彩，对爱情充满着信心，对周围的世界充满着爱心。《第四交响曲》是贝多芬在创作《第五交响曲（命运）》的过程中突发灵感用很短的时间一气呵成的充满活力和情趣的作品。

《c 小调第五交响曲》（Op. 67），又名《命运交响曲》（*Fate Symphony*），是贝多芬最为著名的作品之一，完成于 1807 年末至 1808 年初。这部作品是人民群众向专制暴政进行英勇搏斗的战歌和凯歌，表现了悲壮激昂的战斗热情和

刚毅豪迈的英雄气概。贝多芬在交响曲第一乐章的开头，写下一句引人深思的警语“命运在敲门”，从而被引用为本交响曲具有吸引力的标题。作品的这一主题贯穿全曲，使人感受到一种无可言喻的感动与震撼。

《F大调第六交响曲（田园）》大约完成于1808年，由作曲者亲自命名为《田园交响曲》，是他少数的、各乐章均有标题的作品之一，也是贝多芬九首交响乐作品中标题性最为明确的一部。此时的贝多芬双耳已经完全失聪，这部作品正表现了他在这种情况下对大自然的依恋之情，是一部回忆性的作品。这部作品1808年在维也纳首演，由贝多芬亲自指挥，在首演节目单上，他写到：“乡村生活的回忆，写情多于写景。”整部作品细腻动人、朴实无华、宁静而安逸，与贝多芬的《第五交响曲》同为世界上最受欢迎的交响曲之一。它的五个乐章（从第二乐章起一气呵成，连续演奏而不间断）都作了简短的文字说明，这种做法在贝多芬的交响曲中是唯一的一例。贝多芬强调它并不是用音符去描绘田园风光，而更主要的是将自己在大自然中的愉快心境表达出来。从这部《田园交响曲》中，我们可以非常明显地感觉到作曲家对于幸福的爱情生活、对于纯朴的民风、对于美妙无比大自然的热爱，虽然它缺乏《第三交响曲》的英雄气概、《第四交响曲》的热情如火，也没有《第五交响曲》中的强烈旋律对比，但《第六交响曲》似乎用大交响的方式在向我们讲述最平凡的景色和最朴实的生活。如果说《命运交响曲》是通过叙述一个斗争的过程为表现手法，那么《田园交响曲》则是通过描写景色反映出贝多芬内心对理想生活的期待，让更多的听众通过这种音乐描述，来遐想乡间生活的乐趣。

《第七交响曲》（Op. 92，1812）其四个乐章都有鲜明舞曲节奏，人们通常喜欢把它称为“舞蹈性的交响曲”、“舞蹈的颂赞”，主要表现了生气勃勃的乐观精神。在贝多芬所有没有标题的交响曲当中，这部作品也是最受人欢迎的，它拥有贝多芬所写出的最著名的慢板乐章以及最著名的快板乐章，其地位是贝多芬九部交响曲中不可忽视的一部。它具有英雄性的性格，但并不像第三、第五交响曲那样有一个通过人民群众的各种欢乐场面来表达一种富于活力的英雄形象，整个《第七交响曲》最鲜明的特点是它具有多样性的节奏变化。

《第八交响曲》（Op. 93）完成于1812年的10月。它是一部天真烂漫、充满谐趣的作品，用贝多芬的话：就是“小交响曲”，它是贝多芬9部交响曲中篇幅最小的，音乐妙趣横生、耐人寻味。贝多芬在第八交响曲的手稿上标注的日期是“1812年10月，于多瑙河上的林兹。”。1814年2月17日，该曲在维

也纳的舞会剧院首次演出，获得极大的成功。把《第八交响曲》与《第七交响曲》比较，其音乐织体更加细腻，更为精致复杂，在某些方面它也更为大胆，尽管看起来它比较严谨。《第八交响曲》洋溢着一种复古气息，从中可以感觉到早期莫扎特、海顿交响作品中蕴含的古典韵味，缺少了贝多芬一贯个性突出的激情的旋律。很多乐评人因此评价它是贝多芬音乐的倒退，但是，人们却又不得不承认这是一部让人愉快的交响曲，其间充满了智巧和幽默。

《第九“合唱”（Choral）交响曲》是贝多芬的晚期音乐创作，作品达到他一生创作的高峰，大约创作于1819—1824年间。《第九交响曲》因第四乐章加入了大型合唱，故后人称为《合唱交响曲》。它于1824年5月7日在维也纳首演时即获得巨大的成功，那宏伟的构思和开浪漫主义先河的表现手法，具有划时代意义。这部交响乐构思广阔，思想深刻，形象丰富多样，它扩大了交响乐的规模和范围，超出了当时的体裁和规范，变成由交响乐队、合唱队和独唱、重唱所表演的一部宏伟而充满哲理性和英雄性的壮丽颂歌。作者通过这部作品表达了人类寻求自由的斗争意志，并坚信这个斗争最后一定以人类的胜利而告终，人类必将获得欢乐和团结友爱。这部作品第四乐章的合唱部分是以德国著名诗人席勒的“欢乐颂”为歌词而谱曲的，也是该作品中最为著名的主题。从作品的酝酿到完成，《第九交响曲》倾尽了贝多芬数十年的心血，是其音乐生涯的登峰造极之作。全曲从头至尾的演奏时间至少需要一个小时以上，但并无任何冗长拖沓之感。《第九交响曲》被公认为贝多芬交响乐领域的最高成就，是他交响乐的巅峰之作，更是贝多芬一生与其命运的一部斗争史。

在贝多芬的九首交响曲中，体现出他的音乐特征：各部分结构互相对比的性质及独立的形象意义都有所扩大；每段内部都包含有发展性质，这在展开部表现得尤为集中、激烈；贝多芬的展开部规模远远超过海顿、莫扎特奏鸣曲式的展开部，它充满了内在的矛盾，紧张的动力和戏剧性的冲突，成为整个奏鸣曲式的重心；他的交响曲各乐章在内容与形式上，既是对比并置的关系，又互相联系；由于音乐材料具有连贯性，他的交响套曲保持了高度的严谨和统一；而乐章的数目、所用曲式的次序都突破了古典乐派的典型章法，特别是将谐谑曲（scherzo）引入交响曲，取代了具有宫廷典雅气质的小步舞曲，并赋予这种戏谑性质的乐章以豪放、泼辣的气质；变奏曲式以致幻想曲式也被自由地组织进套曲结构之中。

在贝多芬的音乐创作中，钢琴曲也占据了重要位置，在他的钢琴作品中，

力度的对比、爆炸性的重音、高低音区的位置、切分音以及强有力的渐强都是贝多芬钢琴风格的基本特征。贝多芬的32首钢琴奏鸣曲，经历着一个发展的过程，前10首接近海顿、莫扎特的奏鸣曲，而其后的奏鸣曲，其构思与手段不断超越传统与自我，并通过钢琴奏鸣曲体裁表达自己对社会、现实、理性的追求。这些作品中重要的有第8首《悲怆》、第14首《月光》、第17首《暴风雨》、第21首《黎明》（又名华尔德斯坦）、第23首《热情》等。而最后6首奏鸣曲集中体现了贝多芬晚期作品的特征，其音乐更关注内在的自我，以及自由无拘束的形式结构（乐章数目不等，有两个乐章结构的，如第27首、第30首、第32首；有四个乐章的，如第28首、第29首、第31首），重视运用对位手法，故意模糊乐章或段落之间的明显界限，乐章之间融合衔接自然，乐思速度变换频繁，以这些来传达自己无拘无束的思想情感，这一切都是19世纪浪漫主义音乐的先兆。贝多芬认为作于1804至1806年间的《第二十三钢琴奏鸣曲》（即《热情奏鸣曲》）是自己最好的一首钢琴奏鸣曲，并献给他的崇拜者弗兰茨·勃伦斯维克伯爵。“热情”的名称是汉堡出版商克朗茨所起，由于它确切地说出了该曲的本质，因此沿用至今。评论家把该曲比作“火山的爆发”、“火山般的奏鸣曲”。贝多芬的钢琴奏鸣曲历来受到重视，成为同他的交响曲一样具有探索性质的作品。

贝多芬的钢琴协奏曲也是精湛的技巧与交响性结构的作品。贝多芬作有5首钢琴协奏曲，前3首属早期作品（C大调、^{b}B大调、c小调），后2首是中期作品（G大调、^{b}E大调）。贝多芬的5首协奏曲各有不同的风格：第一、第二钢琴协奏曲活力充沛，闪耀着青春的光辉；第三钢琴协奏曲显得悲壮热情，具有英雄的性格；第四钢琴协奏曲诗意盎然，富于浪漫色彩；第五钢琴协奏曲作于1809年，当时，由于拿破仑的军队围困了维也纳，作品迟迟不能上演，直到1811年，在莱比锡的一次音乐会上，才由施奈德勒钢琴独奏，菲利普·舒尔茨指挥首次公演。由于第五钢琴协奏曲富丽堂皇、气势豪迈，也被称为《皇帝协奏曲》。作者在这里将豪华与温情、英武与洒脱奇妙地熔冶于一炉，创造了钢琴协奏曲中超群绝伦的一章，成为经典之作。贝多芬的5首钢琴协奏曲（特别是后3首），无论在精神内涵还是风格技法上，都远远超越了海顿、莫扎特的同类作品，具有庄严、豪放、宏伟的气质。

弦乐四重奏在贝多芬的音乐中也占有很重要的地位。贝多芬作有17首弦乐四重奏。早期6首承袭海顿的衣钵，但主题写作不乏鲜明的个性；中期5首

更加成熟；6首后期弦乐四重奏的音乐语言已进入圆融之境。作于1826年的《F大调四重奏》（作品135）是贝多芬的弦乐四重奏中最辉煌的一部，也是贝多芬最后的一部弦乐四重奏，作品体现了作者一生追求的英雄理想，通过斗争来达到胜利的思想。

贝多芬的声乐创作涉及歌剧、清唱剧、弥撒曲、艺术歌曲等。《费德里奥》（*Fidelio*）是他唯一的歌剧，充分体现贝多芬对社会现实和伦理题材的巨大热情。《费德里奥》共有三稿。1804—1805年写第一稿；1805年11月修订为第二稿，1806年3月演出于维也纳剧院；1814年又修订为第三稿。这部歌剧讲的是妻子的忠诚、人的自由和挫败那些害人者的故事。该歌剧前后共创作四首序曲，其中三首取名为《利奥诺拉》，一首为《费德里奥》。第三首《利奥诺拉序曲》是运用主题材料与结构概括地表现歌剧内容的一部伟大的序曲，是全歌剧的缩影，也是当今歌剧序曲中最著名的一首。

1808年，他为维也纳帝国剧院上演的歌德的悲剧《埃格蒙特》（*Egmont*）写作配乐，歌德戏剧中的英雄人物是荷兰的战士和外交家埃格蒙特伯爵，他在16世纪荷兰反抗西班牙的斗争中起了重要作用。贝多芬的《埃格蒙特序曲》（*Egmont-Oventure*）中可以说预示了这部戏剧并描绘了埃格蒙特在精神上的斗争。

贝多芬的《D大调庄严弥撒》（*Missa Solemnis*）有着宗教音乐的外框，却体现贝多芬对人生理念的一种领悟。而他的声乐套曲《致远方的爱人》（*Andie ferne Geliebte*）是在形式上对套曲内部关系的探索，为浪漫主义的艺术歌曲提供了经验。

贝多芬的音乐继承了以往的创作经验，但他不拘泥于传统，勇于创新。在具体表现手法上，贝多芬又有自己独特的风格：他的旋律继承海顿式的动机展开手法，又吸收莫扎特旋律的深情，形成简洁、粗犷、质朴、热情的特征；节奏上频繁的变换，切分和休止所造成的动力性、不平衡感；和声、调性上下谐和、不稳定范围得到极度扩展；运用力度上的大幅度起伏，配器上重视发挥铜管、木管的作用，乐队编制和表现力也明显超过海顿、莫扎特时期。这一切，构成了贝多芬音乐那种强烈的感染力和宏篇巨制的气魄。他的音乐表现了巨大的力量，是对一种征服一切的愿望的肯定。贝多芬继承了海顿、莫扎特的音乐精神，并发展到一个新的高度。贝多芬音乐集古典派之大成，开浪漫派之先河，他是对西方近代音乐有深远影响的伟大作曲家。

从海顿、莫扎特到贝多芬，主调和声风格在欧洲的主导地位达到完全的成

熟和巩固。贝多芬是18世纪古典主义音乐的集大成者，同时，他又是浪漫主义音乐的开拓者。他音乐中的革命性因素，以及音乐的自由、冲动与戏剧性等，都启发了19世纪的浪漫主义音乐的作曲家。





第六章　早期浪漫主义音乐



第一节　早期浪漫主义音乐概况



“浪漫派”（romantic）一词来自拉丁语方言及古代法兰西语“romance”，指中世纪一种叫做“传奇”（roman）的民间文学体裁。“浪漫主义”最初出现于英国、法国及德国17世纪末的文学中。到19世纪时，派生词“romanticism”才被用来指整个艺术领域和思想的一种潮流。在文学史上，一般指1830—1850年间的创作。音乐上的浪漫主义界定为19世纪二三十年代至20世纪初的音乐。对于浪漫主义时期内部阶段的划分，不同的学者有不同的观点。有学者认为浪漫主义分为早期、中期、晚期，与此平行的是19世纪后半叶的民族乐派；也有学者认为应分为早期、中期、民族乐派及晚期；另有占大多数的学者认为可分为早期、民族乐派及晚期浪漫主义。本文按最后一个观点加以阐述。整体上大致可分为1830年以前、1830—1850年、1850—1890年三个阶段。

19世纪是浪漫主义的蓬勃发展时期，它与古典主义既有千丝万缕的联系但又力求保持彼此间的对立特性。古典主义强调统一的规则和秩序，而浪漫主义则热衷于自然状态，完全脱离人为的自然装饰；古典主义追求条理、平衡和宁静，浪漫主义则要标新立异，渴求如醉如痴的狂喜。浪漫主义者们总是不满足真实的现状，总是努力对现实的一切进行探索，他们确信从现实世界观察到的东西，与他们头脑里想象的是截然不同的，所以他们力求发掘理想中的美，而同现实中的丑形成鲜明的对比；古典主义总是希望寻求普遍的真理、时代的总特征、人类的普遍性，而浪漫主义者则热衷于不同寻常的事物或异国情调的题材。

浪漫主义音乐形成于法国大革命后复辟与反复辟较量的特定历史时期。新一代的作曲家们在黑暗的社会现实下，失去了贝多芬式的英雄理想，他们强烈地渴望着追求新的社会理想，阐发新的艺术主旨，表达自我感情色彩。他们的音乐充满着梦想与激情，浪漫主义音乐强化了古典乐派理想主义的主观色彩，努力刻画人物的性格品质，赋予一切事物以独特性；然而浪漫主义的理想与现实是矛盾的，这种矛盾又诱发了悲观主义情绪的泛滥，因此愤世嫉俗、逃避现实、孤芳自赏，以及激烈的心理也是浪漫主义者的一大特征。

浪漫主义音乐，比以往任何时代都更注重音乐的民族性，这反映了19世纪欧洲各国民族意识的觉醒和民族文化运动的高涨。波兰、匈牙利、罗马尼亚、北欧、俄罗斯等国家与地区的音乐家们纷纷从本国的民间音乐中挖掘创作素材，以本国的神话传说、重大历史事件或名山大川为题材，通过丰富的音乐语言，表达富有特点的民族性的精神和哲学思考。

浪漫主义时期的作曲家比过去更为自由地建立音乐的形式，按照感情上的需要来处理音乐。在和声语言方面，虽然调性和声在19世纪仍起主导作用，但浪漫派作曲家们则扩展了和声的表现功能。变化音和附加音、大量没有准备和不予解决的和弦以及九和弦、十一和弦、十三和弦的使用，大大丰富和扩展了古典的和声功能；同时，在旋律方面，注重“抒情的动力”和“歌唱的旋律”、其他还有不均衡的乐句长度、变幻无穷的节奏以及特性色彩的乐器运用、乐队编制的扩大等，都充分展现了技术为思想服务、技术与感情并重的一个新的音乐时代。

总之，浪漫主义支配了19世纪的艺术产物，它命名了一个运动和一个时代，其间那大量丰富多彩的作品，至今仍在世界音乐舞台上放射绚烂的光彩，使千百万人为之倾倒。

早期浪漫主义音乐，大致经历了19世纪前半叶的历史时期。但是，任何理论的分期和归类都不免会有例外和偏颇，尤其是在音乐风格与时间，地域跨度的纵、横向联系上，我们会发现许多难以准确明断的问题影响着我们的理论概括。

早期浪漫主义音乐是以德、奥艺术家开其先河：威柏、舒伯特、门德尔松、舒曼、瓦格纳、勃拉姆斯、约翰·施特劳斯等人先后奔涌在这条绚烂的艺术长河之中；而法国音乐、意大利音乐，同是这股洪流中有力的一支。

早期浪漫主义音乐总是与文学等其他艺术形式紧密相联的，并努力汲取音

乐领域之外的要素。威柏、舒曼、柏辽兹、瓦格纳等人都是文学和哲学修养很深的人，其中很多人都有哲学博士学位，他们是集作家、评论家、诗人和剧作家于一身的音乐家。他们所创作的标题音乐、抒情歌曲、钢琴音乐等都追求着“诗意的整体”的主张。此时的音乐创作手法，同古典主义又有着密切的联系，他们在继承古典主义音乐传统的基础上，不拘一格地创造着热情洋溢、性格鲜明的音乐。



第二节 德、奥浪漫主义音乐



19世纪初叶是德、奥音乐艺术上最辉煌和成果最丰硕的时期之一。众多杰出的、出身于这两个国度的音乐家，用他们巨大的贡献，推动着西方音乐的进步。

一、威柏

威柏（Carl Maria Von Weber，1786—1826年）1786年12月28日生于德国霍尔斯坦的一个小城镇欧汀，他是莫扎特的妻子康丝坦兹·威柏的堂兄弟，其父出身于没落贵族，当过宫廷及城市乐师和旅行剧团的领班。威柏自幼接触音乐和戏剧，同时学习钢琴，10岁左右已掌握钢琴演奏的技术。他1803年师从沃格勒（Vogler）学习作曲、民间音乐，并取得很大收获。17岁时他就指挥了勃勒斯洛剧院的乐队，此后，他又担任了卡尔斯洛公爵夫人的乐长。

1817年1月，他被邀请为德累斯顿的乐长，承担振兴德国歌剧的重任，以抗衡盛极一时的意大利歌剧。

1820年，威柏写成了奠定其成功的著名歌剧《魔弹射手》（又名《自由射手》，*Der Freischutz*），该剧于1821年在柏林首演，以其生动的情节和鲜明的民族特性，深受广大观众欢迎，被人们誉为德国民族歌剧的诞生。

威柏的歌剧《魔弹射手》以德国民间歌剧为基础，继承了莫扎特和贝多芬歌剧创作的传统，并吸收了外国歌剧的优点，是一部真正的德国式的歌剧。他的歌剧创作对其后的瓦格纳影响重大。

除了《魔弹射手》，威柏还创作了另外9部歌剧，其中著名的2部是《优

利安特》（*Euryanthe*，1823 年）和《奥伯龙》（*Oberon*，1826 年）；还作有 2 部交响曲、2 首弥撒曲和一些钢琴曲（如著名的标题钢琴曲《邀舞》）、幻想曲、协奏曲等；他创作的 128 首歌曲，对舒伯特和舒曼的歌曲创作有很大影响。此外，威柏还发表了不少音乐评论文章，表述了他对歌剧的看法和对德国歌剧发展的关心。1809—1820 年，他写下了带有自传性、形式自由的小说《音乐家的生活》。

二、舒伯特



奥地利作曲家舒伯特（Franz Schubert，1797—1828 年）1797 年 1 月 31 日诞生于维也纳近郊的里赫田塔尔。其父为当地小学校长，家中虽然清贫，但充满着音乐气氛，舒伯特较早地接触了古典音乐作品和奥地利民间音乐。

1808—1813 年，舒伯特在当地教堂合唱团当歌手和乐队小提琴手。在这 5 年里，舒伯特一面在修道院读书，一面师从萨里埃利学习歌曲创作。他表现出多方面的音乐才能，广泛接触了维也纳古典大师以及巴赫的作品，从而获得了音乐创作方面的知识和技能。

1814—1817 年，舒伯特曾在一所小学工作，并坚持创作。17 岁时，舒伯特已创作了 4 部喜歌剧、144 首歌曲、2 部交响曲及一些奏鸣曲、室内乐等。他闻名于世的歌曲如《纺车旁的玛格丽特》、《鳟鱼》、《野玫瑰》等就属于此时期的作品。

1818 年，他辞去教师职务，全力从事音乐创作，开始了“自由艺术家”的生涯，从此，他就靠出卖作品的微薄稿酬、巡回演出的收入及一些朋友的接济而生活。尽管生活窘迫，他仍十分珍惜自由创作的生活，始终不依附权贵。他在此间写有《美丽的磨坊姑娘》和《未完成交响曲》等不朽之作。

1828 年 11 月 19 日，舒伯特在维也纳死于贫病交加之中，时年只有 32 岁。人们按照他的遗愿，把他安葬在他终身景仰的贝多芬的墓地旁。墓碑上写着：“死亡把丰富的宝藏、更把灿烂的希望埋葬在这里了。”

舒伯特在他短暂的一生中，给后世留下了宝贵而丰厚的音乐遗产，包括

600 多首歌曲，18 部歌剧、歌唱剧和配剧音乐，8 部交响曲，19 首弦乐四重奏，22 首钢琴奏鸣曲，4 首小提琴奏鸣曲以及许多其他作品。

艺术歌曲是舒伯特最重要的创作领域。从本质上讲，德国的艺术歌曲大多是伤感、严肃而深刻的，其独特之处在于诗词和曲调的紧密结合，歌词与旋律同等重要，舒伯特正是选取了德国伟大诗人的杰作而赋予音乐的阐释。

舒伯特共写了 600 多首抒情歌曲，其中的 100 来首是按歌德的诗谱写的，其余的则都采自席勒、海涅等人的诗歌，至今广为流传的有《魔王》、《流浪者》、《致音乐》、《美丽的磨坊姑娘》、《圣母颂》、《小夜曲》、《纺车旁的玛格丽特》等。

他的艺术歌曲极富抒情性、歌唱性和诗意。面对不合理的社会，他只好通过音乐语言，从自我感受出发，通过对人生、祖国和大自然的咏唱，抒发他孤独、彷徨和忧伤的情绪。

舒伯特还在他的艺术歌曲中充分发挥钢琴伴奏的衬托、描绘作用，这对于歌曲意境的表达和艺术形象的刻画起到了巨大作用。

除了上述艺术歌曲之外，舒伯特还创作了 8 部交响曲，其中尤以《第八 b 小调交响曲》（也称“未完成”）最为著名。这部交响乐只有完整的第一乐章和第二乐章，第三乐章只有 9 小节。与古典 4 个乐章的交响乐相比较，该交响乐似乎是未完成之作。然而从乐曲的内容和多年来的演奏实践看，这部抒情的、戏剧性的交响乐，实际上是一部完整的作品。该作品以丰富的音乐语言和艺术技巧，以具有时代特征的主题为基础，深刻地反映了作曲家本人对生活的感受和悲剧性的体验。

此外，舒伯特的室内乐创作也很鲜明，他不仅把自己的歌曲旋律运用到室内乐里，而且把歌曲的感情特征也一起贯注进去，如代表作《鳟鱼》钢琴五重奏、《死与少女》弦乐四重奏；他的钢琴奏鸣曲是从歌唱抒情逐渐具有英雄气息和戏剧力量的；他所创作的钢琴音乐小品《音乐瞬间》，是“无词歌”最早的标本，后来的音乐家舒曼、门德尔松、勃拉姆斯等都采用了这种形式，创作了一大批精美绝伦的钢琴诗歌。

舒伯特的音乐创作，具有深刻的思想性和崇高的艺术性，表现了他个人的生活体验和对社会矛盾的认识与感受。舒伯特既是维也纳古典音乐传统的继承者，又是西欧浪漫主义音乐的奠基人。

三、门德尔松



门德尔松（Felix Mendelssohn，1809—1847年）于1809年2月3日生于德国汉堡。他的祖父是哲学家，父亲是银行家，自幼随母亲学钢琴，后又跟其他钢琴家、作曲家学习，为日后的创作打下了坚实的基础。门德尔松9岁便以钢琴家的身份出现在音乐会上，10岁时，开始跟柏林声乐学院的院长、作曲家采尔特学习作曲，显露了他在创作方面的才能。

门德尔松11岁时创作了第一部交响乐；17岁时，受莎士比亚的喜剧《仲夏夜之梦》的启发而创作了优美的《仲夏夜之梦序曲》。

1829年，20岁的门德尔松首先发掘了巴赫的宗教音乐《马太受难曲》，他热心组织并亲自指挥了这部作品的演奏，使这部名作得到复活，这是当时艺术界的一件大事。它对于19世纪复兴巴赫的运动产生了深远的影响。

1835年，26岁的门德尔松担任了莱比锡一个乐队的指挥，他与舒曼结下了深厚的友谊。莱比锡大学授予他荣誉哲学博士学位，同时还获国王赠与的宫廷乐长称号。1843年他在莱比锡创建了德国第一所音乐学院，并任第一任院长，为传播德国古典音乐作品、培养大批优秀的专业人才而尽心尽力。该校于1964年改名为门德尔松音乐学院。

他的最后10年是高产丰收的10年，创作了著名的《e小调小提琴协奏曲》、大型声乐作品清唱剧《伊利亚》等。

门德尔松一生共写有300多首作品，他的作品充分体现了浪漫主义和古典主义交织在一起的特点，几乎涉猎所有的音乐体裁。其中，交响曲5部：第一交响乐、第二交响乐《颂赞》、第三交响乐《苏格兰》、第四交响乐《意大利》、第五交响乐《宗教改革》，其中最优秀的是第四交响乐《意大利》；管弦乐序曲7部，其中著名的有《仲夏夜之梦》和《芬加尔山洞》；小提琴协奏曲、钢琴协奏曲各2首，他的《e小调小提琴协奏曲》，以丰富的想象力、辉煌的技艺、清晰透明的旋律，尽情抒发了他对生活的热爱和对大自然的赞美之情，堪称古典主义与浪漫主义相结合的典范之作。

此外，还有室内乐若干首及钢琴浪漫“无言歌”48首。

门德尔松是“无言歌”体裁的创始人。“无言歌”使器乐声乐化，曲调接近于人声的自然音域，体现了浪漫主义对器乐、音乐、声乐化的追求。这类作品将歌唱性旋律和钢琴织体结合成统一的整体，成为19世纪特性曲的重要体裁。这些无言歌生动地抒发了门德尔松抒情、细腻的诗一般美的内心世界。

门德尔松是熔古典乐派精神与浪漫乐派因素于一炉的大音乐家，他的作品充满浓郁的生活气息，其旋律优美，富于歌唱性，结构完整、织体精巧，富有幻想激情。门德尔松一生生活优裕，少经风雨，故其作品缺乏深刻性；有时甚至显得肤浅，但无论怎样，门德尔松仍然是浪漫主义时期的伟大作曲家之一。

四、舒曼



舒曼（Robert Schumann，1810—1856年）是和门德尔松生活在同一时期的德国浪漫主义音乐发展到新阶段的重要代表，于1810年6月8日生于萨克逊州的小镇维茨考，其父是个图书馆管理员和文学爱好者。舒曼自幼习琴、读诗和写作，10岁时在维茨考学校就读并组织、指挥管弦乐队，12岁时开始尝试作曲。

舒曼自幼在文学艺术方面的综合兴趣为他后来的音乐创作奠定了良好的基础。1828年，舒曼遵从母愿考入莱比锡大学法律系，却再次把精力倾注到音乐和文学方面，师从音乐教育家维克（Friedrich Wieck，1785—1873年）学习钢琴。与此同时，他与维克的女儿克拉拉相爱，但遭到老师的反对。为此，舒曼下决心为使自己成为著名的音乐家，他狂热而紧张地练琴，虽使技艺大增，但因不得法而损伤了右手，手伤虽好但留下了后遗症，迫使他不得不放弃成为钢琴演奏家的念头而转攻作曲，后师从作曲家多恩学习创作理论，坚持不懈地研究巴赫及贝多芬等人的作品。

1833年，舒曼的姐姐和弟弟因患精神病相继去世，这给舒曼精神上很大打击，同时也诱发了他本人的精神病。但他不顾病魔缠身，以惊人的毅力于1834年创办了《新音乐时报》，并亲自撰文，以明快尖锐的笔触，抨击当时各种庸俗的音乐倾向和保守的作风，维护艺术的尊严并提出一系列具有资产阶级

民主思想的音乐主张。舒曼团结了当时志同道合的朋友，组成“大卫同盟社”，通过虚构的“大卫同盟”隐喻地体现现实与理想的矛盾。大卫即圣经中容貌俊美、能弹琴、英勇善战的大卫王。舒曼以大卫为中心，借以批评庸俗、肤浅的音乐家和音乐现象。舒曼尊重古典音乐的传统，宣传过去时代的伟大作品，热情地支持一切富于创新的事物，向读者推荐年轻有为的同时代作曲家及其作品。柏辽兹、李斯特、肖邦、格林卡、勃拉姆斯都先后得到舒曼的推崇或扶持。从这一点上讲，舒曼在早期浪漫主义音乐活动中的贡献与他在音乐创作中的贡献是同样杰出的。

1840 年舒曼与克拉拉终成眷属。婚后幸福美满的生活，触发了舒曼的创作热情，一系列作品相继问世：《歌曲集》、《诗人之恋》（共 16 首）、《妇女的爱情和生活》（共 8 首）、交响曲 3 部及室内乐多部等。

1841 年以后的 10 年间，舒曼有体裁多样的大量作品问世，并应门德尔松邀请，于 1843 年到莱比锡音乐学院任教，1850 年还被任命为杜塞多夫市的管弦乐团和合唱团的音乐指挥。但多年来他所经历的烦恼及为自己的幸福和理想而进行的斗争使他的精神受到很大刺激，健康日趋恶化，1854 年 2 月 27 日因精神崩溃跳入莱茵河自杀，幸亏被救起，但他的理智已一去不复返了，1856 年 7 月 29 日舒曼在波恩附近的恩德尼希去世，终年 46 岁。

舒曼的钢琴曲多以套曲形式写成，如《蝴蝶》（共 12 首）、《狂欢节》（共 21 首）、《童年情景》（共 13 首）、《克莱斯勒偶记》（共 8 首）等。《狂欢节》包含着一些表现不同情景和情绪的、相对独立的小曲，同时它们又像连环图画一样连在一起，所写的都是作者从五光十色的现实生活情景中所感受到的印象，如意大利民间喜剧中的人物皮埃罗、阿尔列金，艺术家肖邦、帕格尼尼等。《童年情景》由 13 首乐曲组成，其中的第七首《梦幻曲》已成为经典名曲，被改编成多种乐器演奏的器乐小品。全曲精炼到仅有 24 小节，它那如诗如歌的旋律、如梦如幻的意境是舒曼也是大多数浪漫派作曲家们所要表现的一种气质。

舒曼的歌曲与舒伯特的歌曲有着显著的不同。舒伯特以歌唱为重，而舒曼的歌曲更为细腻多变，力求表达心理变化的细节，使歌曲更富有浓厚的诗意，他创造了钢琴与声乐之间对话所表现出的诗意。如在《诗人之恋》的结尾处，作曲家有长达 16 小节曲谱完全抛却了歌唱，似乎歌声已经无法表达洋溢于内心的感情而让钢琴来独奏，作品到此已达到高潮，此时内心的情景已非言语所

能表达，只有无言的音乐才足以倾吐内心的激情。

在舒曼身上，浪漫主义的诗意想象力和音乐家的敏感反应能力充分地结合在一起，朋友、同行、爱人以及他自身都成为幻想之源，他用音乐来解答生活之谜。这位“诗人音乐家”以他独树一帜的创作和评论活动，给予同代及后代的作曲家们重大的影响，并使他成为 19 世纪作曲家中最有独创性的人物之一。

五、瓦格纳



瓦格纳（Richard Wagner，1813—1883 年）于 1813 年 5 月 22 日出生在德国莱比锡一个小官员的家庭，他不满半岁父亲就去世了。他的继父是一位多才多艺的戏剧演员，幼年的瓦格纳深受其影响。

瓦格纳 8 岁时，继父又去世了，由叔父担当起教育的责任。年少的他学习诗歌、戏剧的音乐，一直品学兼优。他倾心于希腊悲剧和莎士比亚戏剧，13 岁时曾翻译荷马史诗《奥德赛》，这为他后来创作歌剧、撰写剧词和音乐奠定了基础。14 岁时，他又效仿莎士比亚的名剧《丹麦王子》而编写了一部悲剧，对剧院艺术的兴趣与日俱增。

1831 年，18 岁的瓦格纳考入莱比锡大学，专攻音乐，后来得到著名教师万里格（Theodor Weinlig，1780—1842 年）的热心教导，掌握了许多作曲理论知识。在这期间，他创作了不少钢琴曲、声乐曲、管弦乐序曲和《C 大调交响曲》等。

1833 年，他放弃了大学二年级的学籍，开始了音乐家的生涯，先后应邀任符茨堡、马德堡剧院合唱指挥。长期的剧院生活实践，使他逐渐形成了自己改革歌剧的思想。瓦格纳 1833 年创作并上演的第一部歌剧《仙女》，是一部德国浪漫主义歌剧的仿效之作，剧中充满了幻想、恐怖、战斗、蜕变的气氛和情节，它的音乐深受威柏创作风格的影响。1839 年，瓦格纳写了歌剧《黎恩齐》，该剧反映了 14 世纪时以黎恩齐为首的罗马人民反抗暴政和争取自由的主题。1841 年创作了《漂泊的荷兰人》、《浮士德》序曲和一些歌曲。

1842 年以后，瓦格纳进入了他一生的重要创作时期。这期间，德国广大

市民阶层的民主要求正在高涨，瓦格纳回国后经常和这种运动中的代表人物来往，他还结交了无政府主义者巴枯宁，《人民报》上刊登了瓦格纳充满革命热情的文章。1843—1845 年，瓦格纳创作了歌剧《汤豪塞》。1849 年，瓦格纳以德累斯顿宫廷乐长的身份参加了人民反对国王的起义活动，并发表了战斗性的檄文。革命失败后，他遭到通缉，几经周折到了瑞士，在那里度过了 12 年的流亡生活。在这期间，他写出了他艺术哲学上的主要著作《艺术与革命》（1849 年）、《未来的艺术作品》（1850 年）以及《歌剧与戏剧》（1851 年）等，对宗教、对资本主义持激烈的批判观点。《歌剧与戏剧》是一本重要的戏剧美学著作，在此书中，瓦格纳系统地阐述了自己对改革歌剧的探索与主张，他认为歌剧应取材于最有普遍性的情感丰富的神话，声乐上要使用“说话旋律”，管弦乐应得到重视，用以表达语言所不能表达的东西。1859 年创作了他的第一部“乐剧”《特里斯坦与伊索尔德》，这部歌剧是瓦格纳音乐的杰出代表作之一，也被称为新和声学的里程碑。该作品中突出地显示了作曲家的创新精神。如对调性功能的淡化，大量半音进行和著名的“特里斯坦和弦”的运用等。1864 年，在李斯特及“全德音乐协会”的帮助下，瓦格纳回到了慕尼黑，并得到巴伐利亚王路德维希二世的赏识，瓦格纳由当年的叛逆者变为宫廷的宠儿。

1864 年以后，瓦格纳实现了自己的歌剧创作意图和创作计划，发展了他的君主主义的、大日耳曼主义的“民族观念”。

1867 年，瓦格纳写出了《纽伦堡的名歌手》，这是他富于社会现实意义的一部优秀歌剧。该剧以 16 世纪德国纽伦堡的歌者行会的市民生活为题材，通过塑造鞋匠、诗人、民族歌唱大师等形象，表达了作者进步的艺术观点和艺术理想。

1874 年，瓦格纳完成了组剧《尼伯龙根的指环》的创作。这是一部规模宏大的巨作，由《莱茵河的黄金》、《女武神》、《齐格弗里德》、《众神的黄昏》共 4 部歌剧组成，分 4 夜上演，其题材来自古老的日耳曼和斯堪的纳维亚的传说，剧中充满复杂的思想和哲理。1882 年，反映宗教思想的神秘剧《帕西发尔》在拜勒特上演，这是瓦格纳的最后一部剧作。

1883 年 2 月 13 日，瓦格纳逝世于威尼斯。

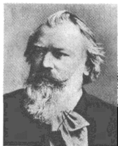
在欧洲音乐史上，瓦格纳是一位颇有争议的人物。由于处在浪漫主义思潮发生剧烈变化的时期，使他在社会政治、文化的复杂变化中无法摆脱矛盾的困

扰。他时而表现为社会主义者，时而又是无政府主义者；时而悲观，又时而乐观。这些对立、分歧的基本矛盾共存于瓦格纳的本性之中。

但不管怎样，瓦格纳以他独具的气魄、胆识和热情，为实现他庞大的歌剧改革理想，进行着坚持不懈的努力。他的歌剧创作，影响了德国和欧洲19世纪中、后期的整个音乐历史进程。

瓦格纳把他改革的歌剧称为“乐剧”（Music Drama），因为他认为歌剧应该是以戏剧为中心的整体艺术（Gesamtkunstwerk），声乐只是戏剧的一个组成部分，因此，他的歌剧创作风格是独一无二的：在他的歌剧中，不再有咏叹调、宣叙调、重唱、合唱等传统声乐形式，而用介于说话和歌唱之间的曲调来取代；他创作了“无尽头旋律”（infinite melody），各场之间毫不间断地连接；他还对乐队编制进行了改革，使用了庞大的三管、四管的交响性乐队；他的音乐语言新颖大胆，半音和声的大量使用，调性的频繁转换，赋予他的音乐不安的、强烈的感情特性，功能和声由此开始了历史性的解体。所以，瓦格纳也预示了后来欧洲音乐的发展趋势。

六、勃拉姆斯



勃拉姆斯（Johannes Brahms，1833—1897年）和瓦格纳属于同时代的作曲家，而在艺术风格上，他们又各具特色，走着不同的艺术道路。

勃拉姆斯1833年5月7日诞生于汉堡一个市民家庭。他的父亲是一位职业乐师，能演奏多种乐器，也是勃拉姆斯最早的音乐教育者。年幼的勃拉姆斯受过良好的专业教育，7岁时跟随克赛尔（Otto Cossel）学习钢琴，10岁时又跟克赛尔的老师马克森（Eduard Marxsen，1806—1887年）学习作曲理论和钢琴。马克森对勃拉姆斯在作曲理论和钢琴技能、德国古典音乐和民间音乐等多方面的指导，使勃拉姆斯受益匪浅，这位导师使他终生难忘（他后来写的《^{b}B大调第二钢琴协奏曲》就是献给马克森的）。

1848年，15岁的勃拉姆斯开始以音乐谋生。他在汉堡的酒店里当一名钢琴手，演奏巴赫、莫扎特和贝多芬的作品以及他自己根据德国民间音乐改编的

一些作品。

1853 年，20 岁的勃拉姆斯离开家乡汉堡，与匈牙利小提琴家雷明尼一道到各地旅行演出。此间，他与许多知名的艺术家进行了广泛的接触，如小提琴家约阿西姆，钢琴家李斯特，还有舒曼等人。舒曼还在他主编的《新音乐时报》上发表《新的道路》一文，向公众热情地介绍勃拉姆斯。这些交往对勃拉姆斯的创作和思想的成熟起到了良好的推动作用。

1858 年，勃拉姆斯在德国底特莫尔德城担任当地为侯爵服务的合唱团指挥。这一段实践，对勃拉姆斯创作合唱曲和声乐作品帮助很大。在这期间，他写有《圣母颂》、《葬礼曲》等声乐作品。他早期的创作主要受舒曼的影响，多具青年人所特有的热情、幻想、苦闷和抗争思想。

1862 年，他迁居到维也纳，任合唱队、“音乐之友”协会交响乐队指挥，积极向公众推介巴洛克时期的音乐。1867 年，在维也纳首次公演了他的《日耳曼安魂曲》。

1876 年，勃拉姆斯完成并公演了他的《第一交响曲》，1877 年，剑桥大学授予他名誉博士学位，1878 年，勃拉姆斯演出了他的《第二交响曲》和《第一小提琴协奏曲》，1881 年，布累斯劳大学授予他博士学位，他为了表示谢意而创作了《学院节庆序曲》。1883 年以后的数年间，他完成了第三、第四交响曲，钢琴协奏曲，小提琴协奏曲，以及小提琴奏鸣曲、钢琴重奏曲等力作。所以，评论者们称勃拉姆斯为“大器晚成”的作曲家。

1889 年，勃拉姆斯被选为汉堡荣誉市民。1897 年 4 月 3 日，这位大师逝世于维也纳，他的故乡汉堡港内的船只均降半旗为他致哀。

勃拉姆斯是继贝多芬之后，创作面最广、继承古典传统较深的德国音乐家。他的作品主要有如下几类。

1. 交响曲

其交响曲包括 c 小调第一交响曲、D 大调第二交响曲、F 大调第三交响曲、e 小调第四交响曲。4 首交响乐内容各不相同，第一交响乐是史诗性的，第二交响乐是风俗舞蹈性的，第三交响乐则是抒情戏剧性的，第四交响乐是悲剧性的。第一交响乐的构思与创作长达 10 年。这部作品依据贝多芬交响乐的传统，保留了古典交响乐 4 个乐章的套曲形式，不用文字标题说明，而且作品中的某些主题与贝多芬的第九交响乐很相似，后人也盛赞勃拉姆斯的《第一交响曲》为贝多芬的《第十交响曲》。诚然，我们从这《第一交响曲》中听到了

贝多芬式的音调，但勃拉姆斯不像多数作曲家那样带有尝试和模仿前人的性质。

勃拉姆斯的交响乐在诸多方面都与古典的形式保持一致，如非标题性、古典交响奏鸣曲套曲形式、对位和动机的发展手法等。但同时，又富于浪漫主义的和声语言和乐队音响色彩。

2. 协奏曲

协奏曲包括《d 小调第一钢琴协奏曲》、《^{b}B 大调第二钢琴协奏曲》、《D 大调小提琴协奏曲》等，其中《D 大调小提琴协奏曲》是世界屈指可数的著名协奏曲之一。该曲无论在思想和技巧方面，都是同类作品中的优秀者。

3. 管弦乐

管弦乐包括《海顿主题变奏曲》、《学院节庆序曲》、24 首《匈牙利舞曲》等，其中《匈牙利舞曲》第 5 首最为世人所熟知。

4. 钢琴曲

钢琴曲包括《亨德尔主题变奏曲与赋格曲》、《帕格尼尼主题变奏曲》、《舒曼主题变奏曲》、2 首狂想曲、8 首幻想曲、3 首间奏曲。

5. 合唱曲

合唱曲包括《日耳曼安魂曲》、《女低音狂想曲》、《爱之歌》、《德国民谣集》等。

6. 歌曲

歌曲包括《徒然小夜曲》、《摇篮曲》、《柳树林中一小屋》、《五月之夜》、《致夜莺》、《恋歌》、《狩猎者》等。它们直接继承了舒伯特和舒曼的艺术歌曲传统，感情朴实真挚，声乐和钢琴部分完美结合。不少作品和德奥民间音乐有着内在联系，民族风格浓厚，其中《摇篮曲》旋律优美，意境安详，是同类题材中的珍品。这首作品几乎被当做民歌广为传唱。

勃拉姆斯是浪漫时代中的古典主义追求者，他主观上把自己看成是伟大传统的保护者，但客观上又和浪漫主义时期音乐的内容和风格不可分割。他在沿着德国古典传统的道路前进的同时，又有所丰富和发展。他的作品具有古典主义式的均衡，在平静的均衡背后，隐藏着一种悲剧性的哲学和成熟的世界观。他的作品与古典大师相比虽嫌厚重、凝滞、晦涩一些，但却多侧面、曲折地反映了当时的社会风貌及作曲家个人的内心世界。

在德国音乐文化发展史上，勃拉姆斯是德国古典作曲家的最后一人，也是浪漫主义最后阶段的伟大作曲家。

七、约翰·施特劳斯



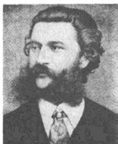
约翰·施特劳斯（Johann Strauss），同一姓名的有父子二人。老施特劳斯（1804—1849 年）有着良好的音乐修养，曾在维也纳经营酒馆和轻音乐舞厅，为后代创造了优良的音乐环境。老施特劳斯和当时另外一位叫兰纳（Joseph Lanner，1801—1843 年）的音乐人一起，成为维也纳圆舞曲的奠基者。他们奠定了圆舞曲的基本结构：包括引子、中间部分及尾声的三段式。

老施特劳斯一生写了 150 多首圆舞曲，他被称为“圆舞曲之父”。他的作品吸收了德国民间音乐素材，具有一定的特色。其子在此基础上进一步发展，形成了典型的维也纳圆舞曲。

作为儿子的小施特劳斯（1825—1899 年）自小具有音乐天赋，6 岁时写了第一首圆舞曲。老施特劳斯曾反对儿子从事音乐，但小施特劳斯的天赋和激情使父亲改变了对他的事业的限制。1844 年，19 岁的小施特劳斯在维也纳乐坛崭露头角，由他父亲指挥上演了他的作品，从此，立志献身音乐事业。1849 年父亲去世后，小施特劳斯把父亲的乐队同自己的乐队合并，并亲任指挥，带领乐队访问欧洲各国，使维也纳圆舞曲风靡全欧。1863 年，他被任命为宫廷圆舞曲指挥；1872 年，赴美国访问，指挥演出获得成功；1894 年，为庆祝他担任维也纳乐长 50 周年，举行了历时一周年的庆典活动；1899 年 6 月 3 日，小施特劳斯逝世于维也纳，享年 74 岁。

小约翰·施特劳斯继承了他父辈所创立的源自兰德勒（Landler）舞曲的基本结构，又吸收了更多的流行于维也纳近郊农村、酒店的民间圆舞曲和各民族民间音调，以非凡的能力发展形成了维也纳圆舞曲。他一生共创作了 400 余首舞曲及其他作品，还有以《蝙蝠》为代表的 16 部歌剧等。他的创作使维也纳圆舞曲真正进入了黄金时代，他被人们称为“圆舞曲之王”。

在小约翰·施特劳斯的圆舞曲中，以《蓝色的多瑙河》（曾被称为“奥地利第二国歌”）、《艺术家的生涯》、《维也纳森林的故事》、《春之声》、《皇帝圆舞曲》等最为脍炙人口和广泛流传。这些作品以它们特有的轻松、幽默、欢快、华丽的气质，展现了维也纳迷人的森林、河流，也从一个侧面反映了维



也纳市民丰富的生活。下面，让我们跟随《维也纳森林的故事》去充分了解维也纳圆舞曲的基本结构和领略施特劳斯音乐的无穷魅力。

圆舞曲（waltz）来自于阿尔卑斯地区流行的民间舞“landler”，它是一种三拍子舞曲，19世纪初逐渐进入音乐之城维也纳，到19世纪中叶达到了高峰，成为奥地利音乐生活中的一个重要现象。当时，在奥匈帝国对人民进行残酷压迫和严格控制的沉闷年代，人们强烈要求从长期战乱的痛苦生活中解脱出来，渴望在这从远方飘拂而来的轻音乐之声中得到精神上的安慰；另外，当时的音乐大师瓦格纳、勃拉姆斯等人的音乐内容深奥，普通的听众难以理解和接受，他们更需求一种易于理解和接受的优雅抒情的音乐作品，于是轻音乐便应运而生。19世纪下半叶，“维也纳圆舞曲”进入全盛时期，风靡全欧。

约翰·施特劳斯的作品的流传不亚于同期的瓦格纳和勃拉姆斯，他将通俗的民间音乐素材加工成艺术精品的能力也令这些大师赞叹和羡慕。直至今日，约翰·施特劳斯的维也纳圆舞曲仍在我们的音乐生活中占据着重要的位置，他的音乐，创造了“通俗”和“严肃”统一的很好的范例。



第三节 法国音乐



18世纪末至19世纪的法国，经历了一系列的革命洗礼，在不断涌起的革命浪潮中，巴黎的思想文化界异常活跃、敏感，当时流行的各种思潮流派都曾以这个城市为主要舞台。不同时期的艺术风尚和欣赏对象的变换，带来了各种艺术流派和风格的争奇斗艳；同时，19世纪的巴黎飞速发展成一个豪华奢侈的城市，建造了许多规模宏大的剧院、歌剧院、博物馆等文化建筑。在频繁的社交活动中，社会名流的大型沙龙聚会、歌剧及音乐会的精彩演出长盛不衰。

浪漫主义思潮对法国音乐的影响，首先反映在歌剧领域。19世纪上半叶，法国的音乐从整体上来讲，大多专注于歌剧体裁。19世纪30年代高峰阶段浪漫派音乐的代表是柏辽兹的创作；到19世纪中叶，随着浪漫主义潮流的衰退和演化，古诺和比才的创作又标志着另一个时期的到来。

一、柏辽兹



海克托尔·柏辽兹（Hector Berlioz，1803—1869年）于1803年12月11日出生于法国科德圣·安德勒的一个医生家庭，少年时喜读古典文学，早年接触的是教堂音乐，12岁开始学习和声学、作曲法，并创作了第一首歌曲。

1821年，18岁的柏辽兹来到巴黎，他遵从父愿，进入了医科大学，但他自己并不喜欢学医，而是醉心于音乐。

1826年，他经父亲同意，进入巴黎音乐学院，受教于曾在法国大革命中创作过不少作品的勒絮尔门下，进行系统的音乐学习；同时，他还广泛结交当时集中在巴黎的国内外进步知识分子如雨果、巴尔扎克、海涅、乔治·桑、李斯特、肖邦等人。

19世纪30年代初至40年代初，是柏辽兹创作的繁荣时期，写出了他的大部分主要作品。1830年，柏辽兹因创作康塔塔《莎丹那帕尔》而获得巴黎音乐学院的罗马大奖。同年，他一生中最重要的作品《幻想交响曲》完成并首演，这是一部具有革新精神的、具有历史意义的交响乐。

1838年，柏辽兹完成并指挥演出了交响曲《哈罗尔德在意大利》，1839年写成戏剧交响曲《罗密欧与朱丽叶》。

柏辽兹生活的后期，生活贫困，家庭不幸。他的两位妻子和他唯一的儿子相继离世，给他以沉重的打击；加之1848年资产阶级革命的失败，也使他悲观失望、精神忧郁。此间的作品缺少浪漫主义气息，多是与宗教题材相关之作，如《基督的童年》（清唱剧，1850—1854年），《天主颂歌》（1849年）等。

1867年，柏辽兹第二次访问俄国。在圣彼得堡他指挥了六场音乐会，受到了热烈的欢迎。在这期间他还会见了巴拉基列夫和柴可夫斯基，并获俄罗斯音乐家们授予他的“俄国音乐社”名誉会员证书。

1869年3月8日，柏辽兹逝世于巴黎，享年66岁。

在柏辽兹的音乐遗产中，以交响乐最为重要，其主要作品如下所列。

交响曲：包括《幻想交响曲》（“艺术家的生活片断”，1830 年）、《哈罗尔德在意大利》、《罗密欧与朱丽叶》、《送葬与凯旋交响曲》等。

序曲：包括《罗马狂欢节》、《李尔王》、《海盗》等。

歌剧：包括《特洛伊人》、《比雅特丽斯与杰奈狄克特》、《莱斯堡的爱玛》、《贝凡纽多·彻里尼》等。
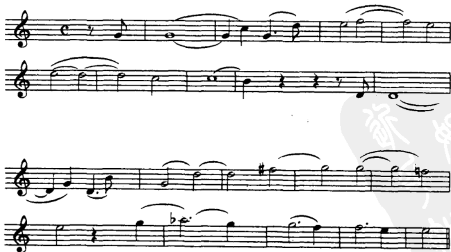
剧乐：《浮士德的责罚》。

在他所有的作品中，尤以《幻想交响曲》最为著名，它饱含丰富的幻想和激情，同时又因其在标题性音乐方面的创意和革新，而使其具有划时代的意义。

柏辽兹 1830 年创作了这部反映个人爱情的绝望和梦幻的标题交响乐，作者为这首交响乐所加的标题是《艺术家生活片断》。全曲分五个乐章，它们的标题是：《梦幻·热情》，《舞会》，《田园景色》，《赴刑场进行曲》，《妖魔夜宴》。整个曲子描写了一个热情的青年对于幸福美满生活的憧憬，以及他在追求这个目标时所经受的精神上的折磨和情绪上的波动。

这部交响曲有一个代表爱人的热情洋溢的主题，贯穿于全曲的每个乐章之中，柏辽兹称之为“固定乐思”（idée fixe），见谱例 6-1 所示。

【谱例 6-1】



上面这个“固定乐思”通过变形处理，在第二乐章中变成了圆舞曲，在第三乐章中变成了田园曲，而在第四乐章中又以原形出现，在第五乐章中又被装扮成一个粗俗不堪的曲调。整个作品，通过“固定乐思”，表现了连贯的戏剧思想。

柏辽兹是位富于创新精神的杰出音乐家。他主张把音乐与文学、戏剧紧密结合，提倡标题音乐，并身体力行，开创了交响音乐的新局面。他的创作对李斯特的交响诗、瓦格纳的歌剧产生了巨大的影响。同时，柏辽兹也是一位管弦乐配器技法的探索者，著有《乐器法》一书。他发展了管弦乐法，在管弦乐队中充实了新的乐器，丰富了配器的手法，提高了抒情写景的技巧。他的管弦乐作品色彩丰富、手法新颖，极具描绘性，为现代管弦乐作品的创作开辟了新的途径。对后来的德彪西、拉威尔及俄国音乐家都产生了重大影响。此外，柏辽兹还写了一些音乐论著，如《音乐家与音乐》、《纵论歌唱》、《音乐中的怪诞风格》、《管弦乐晚会》以及《回忆录》等。

二、法国歌剧

早在18世纪的格鲁克的歌剧改革，促进了歌剧的健康发展，到了法国大革命时期，表演主人公历经磨难终于得救的“拯救歌剧”风行一时；拿破仑帝国时期的歌剧更是崇尚豪华壮观，规模宏大，剧情具有政治和历史意义。在19世纪上半叶，巴黎成为欧洲的歌剧中心，此时的法国歌剧正处在探索之中。19世纪下半叶在法国音乐界占统治地位的是歌剧，在当时的法国，“音乐”几乎就是歌剧的同义语。

1. 法国大歌剧、喜歌剧和抒情歌剧

大歌剧（grand opera）是产生于19世纪20年代末期、盛行于三四十年代的法国歌剧，常以历史英雄故事为题材，崇尚富丽堂皇的壮观场面和光辉灿烂的音乐，包括优雅的芭蕾，但不用说白，音乐从开始贯穿到结束。此种歌剧从法国大革命时期的“拯救歌剧”，到拿破仑时代豪华壮观、浮华夸张以显示帝国强盛的史诗性歌剧；从复辟时期那种转向中世纪神秘奇特故事的浪漫色彩的歌剧，到1830年革命前后那些充满激情的熔惊险情节、动人旋律、精美舞蹈等多种因素于一炉的大型歌剧源远流长，久盛不衰。1828年奥柏（Daniel Auber，1782—1871年）创作的《波尔蒂奇的哑女》，揭开了大歌剧的帷

幕，直到19世纪30—40年代，梅耶贝尔的《恶魔罗勃》等作品相继问世，标志着法国大歌剧的成熟，到19世纪50年代末，大歌剧才逐渐退出歌剧舞台。

喜歌剧（comique opera）兴起于18世纪，是一种有对白和通俗歌曲的笑剧和讽刺剧，后来在意大利趣歌剧的影响下发展成"唱歌的喜剧"，喜歌剧的题材多为诙谐内容。到了19世纪，喜歌剧的题材大为扩展，也有用悲剧题材的（如比才的《卡门》）。喜歌剧与大歌剧的区别在于用说话而不用宣叙调，题材较小，演出较简单，音乐通俗易解，奥芬巴赫是此时期趣歌剧的创始者和代表作曲家。

抒情歌剧（lyric opera）是19世纪中叶在喜歌剧基础上继续发展的成果之一。法国喜歌剧在向趣歌剧发展的同时，又在另一些作曲家的手里演化成抒情歌剧。它是介于喜歌剧和大歌剧之间的一种体裁，多取材于浪漫主义文学名著，偏重描写社会中普通人的生活与思想感情以及自然地域相异的风土人情。它像喜歌剧一样，主要以优美的旋律引人入胜，但没有喜歌剧的说白，也不像大歌剧那样以豪华的布景、雄浑的合唱、盛大的舞蹈和壮观的场面吸引观众。它把法国浪漫文学的抒情气质、意大利的美声唱法、瓦格纳的半音和声与丰富的配器手法结合起来，在整体上保持一种明朗、纯朴、文雅的风格。抒情歌剧的重要作曲家有托玛、古诺、马斯内、比才等。

2. 法国歌剧音乐创作的代表人物

（1）梅耶贝尔

梅耶贝尔（Giacomo Meyerbeer，1791—1864年）1791年9月5日出生于德国柏林的一位富裕犹太银行家的家庭。自幼师从克莱门蒂及其门徒学习钢琴，后又师从伏格莱神父学习了作曲。他早期的歌剧作品在德国不大受人欢迎，故改而投入钢琴演奏事业。

1815年，梅耶贝尔前往威尼斯，在那里他深受罗西尼歌剧的影响，在意大利他成功地上演了自己创作的多部歌剧。

1926年，梅耶贝尔迁居巴黎，致力于研究和创作法国式大歌剧。他把意大利式的旋律、法国式的节奏和朗诵、德国式的和声糅和在一起，极力使这些互相矛盾的因素调和起来，创造出一种兼收并蓄的风格，赢得了广大歌剧爱好者和音乐家们的一致赞赏。1831年12月，在巴黎上演了梅耶贝尔创作的歌剧《恶魔罗勃》（斯克里布写的脚本），从而将大歌剧推向一个新的阶段，并开创

了法国歌剧的新时期。这是一部描述父亲是妖、母亲是人的诺曼底公爵罗勃的爱情故事的歌剧，作曲家将德国的技巧、意大利的旋律和法国的气质熔为一炉，蔚为壮观的音乐和精致的芭蕾，使这部歌剧大受欢迎。之后，梅耶贝尔与斯克里布继续合作，陆续完成了他最优秀的作品《新教徒》（1836 年）、《预言者》（1849 年）、《非洲女》（1865 年），这使法国大歌剧的发展达到顶峰。

1842 年，《新教徒》在柏林上演，由于这次机会，梅耶贝尔被普鲁士王任命为“音乐总指挥”，并连续数年在德国从事音乐活动。晚年，他的身体十分虚弱，无法再进行写作。1864 年，他在监督排练《非洲女》时，溘然长逝于巴黎。

梅耶贝尔的歌剧集中体现了法国大歌剧的典型特征：富于戏剧力量和舞台效果，配器丰富，意境栩栩如生；但他又过分迎合当时资产阶级追求浮华时髦的风尚，缺乏高雅细腻的变化。但无论怎样，梅耶贝尔仍是法国大歌剧体裁最著名的代表人物，他的作品对柏辽兹、威尔第和普契尼的创作都产生了影响。

（2）古诺

古诺（Charles Gounod，1818—1893 年）1818 年 6 月 17 日生于巴黎。他的父亲是一位美术家，母亲是一位优秀的钢琴家，所以古诺自小便受到良好的艺术教育，中学时代，他已是一位出色的少年钢琴家了。1836 年，18 岁的古诺考入巴黎音乐学院，在阿莱维、齐默尔曼和勒絮尔的指导下完成了他的学业。1837 年他获得罗马大奖第二名，1839 年又获该奖项第一名，随后去意大利留学 3 年。此间，他专心致志地钻研帕莱斯特里那的音乐，并创作了一些作品。

1842 年，古诺回到巴黎，曾任教堂管风琴师和歌队指挥。1851 年，他首次在舞台上演出了他的歌剧《萨佛》，从此开始了歌剧创作的历程。1859 年上演了《浮士德》，这是他最成功的歌剧作品，也是世界最著名的歌剧之一。

《浮士德》是一部典型的抒情歌剧，音乐成功地描绘了剧中人物的各种性格。第三幕是重要的抒情场面，其中有几首著名的咏叹调久唱不衰，如《花之歌》、《珠宝之歌》、《向小屋致敬》等都以音乐优美抒情著称。

除了《浮士德》之外，古诺还写有《罗密欧与朱丽叶》（1867 年）、《米莱伊》（1864 年）、《赎罪》（1882 年）等作品，这些作品都表现了他在抒情方面的才能。除大量的歌剧之外，他还有一些宗教音乐作品，包括现今流行的《圣母颂》。

1893 年 10 月 17 日他在巴黎去世。

古诺把法国的音乐重新引回到它自然的归宿，并建立了一种“半性格的歌剧”，具有悲剧与喜剧的中间性质。他的音乐旋律明朗，风格和谐匀称，发挥了法国音乐优雅、清晰、匀称、洗练、真挚的特长，但有时也带有沙龙气息，不深刻，有些多愁善感的倾向。

（3）奥芬巴赫。

奥芬巴赫（Jacques Offenbach，1819—1880 年）原籍德国科隆，从小学习大提琴。1833 年移居巴黎，进入巴黎音乐学院学习大提琴，并在巴黎喜歌剧院乐队中担任过大提琴师，同时师从阿莱维学习作曲；1850—1855 年在法兰西歌剧院任指挥；1855 年创办“快活的巴黎人”剧院，自任经理，其一生中曾为巴黎各剧院写过 102 部舞台音乐作品，其中大多数是轻歌剧。

在 19 世纪 50 ~ 60 年代，奥芬巴赫的轻歌剧在巴黎盛极一时。1858 年他的第一部大型轻歌剧《天堂与地狱》首次上演，一连演出 288 场。在他的轻歌剧作品中，著名的有《美丽的海伦娜》（1864 年）、《蓝胡子》（1866 年）、《巴黎生活》（1866 年）等。1880 年奥芬巴赫着手写作抒情歌剧《霍夫曼的故事》，不幸的是这是他的未尽之作，同年 10 月 5 日，心脏病夺去了他的生命。

《霍夫曼的故事》是奥芬巴赫最优秀的作品，歌剧描写的是对理想的追求和理想的破灭，具有浓厚的浪漫主义色彩，其活泼的节奏与典雅的配器别具一格。

奥芬巴赫是法国轻歌剧的奠基人和杰出代表，他的音乐面向大众，和当时法国城市中的流行歌曲有密切的联系，他用专业的、古典的音乐创作经验去丰富他们、发展他们，创造了自己独有的风格，从而也丰富了法国歌剧音乐的风格。

（4）比才。

比才（Georges Bizet，1838—1875 年）是对法国及欧洲歌剧产生关键性影响的著名作曲家。他于 1838 年 10 月 25 日生于巴黎，父亲是位声乐教师。比才 9 岁便进入巴黎音乐学院，学习钢琴和作曲。18 岁时以一部喜歌剧《奇迹医生》获奥芬巴赫轻歌剧创作比赛一等奖，19 岁毕业时以一部康塔塔而获得罗马大奖。

1857 年，比才赴意大利深造，从此确立了进行戏剧音乐创作的志向。1860 年底，他返回巴黎，主要从事歌剧创作，于 1863 年上演了《采珠人》，



1867 年上演了《帕斯美女》。

19 世纪 70 年代初，比才进入了他的创作成熟时期。1872 年，他为配合法国文学家都德的话剧《阿莱城姑娘》的演出写了 27 段配乐。这些乐曲本是为渲染剧中的气氛而写的，在这些作品中，比才以鲜明的色彩描写了法国南部普罗万斯农村的生活，成功地烘托出了剧中人的悲惨结局，加强了话剧的戏剧力量。比才的音乐创作远远超过了都德的话剧。《阿莱城姑娘》后来被编成 2 套管弦乐组曲，成为著名的管弦乐曲目。

比才最优秀的作品是 1874 年根据梅里美的小说《卡门》而写的同名歌剧。《卡门》是法国歌剧史上的重要里程碑，是法国喜歌剧的最高成就。《卡门》虽同流传的喜歌剧一样是有说白的，但它本身并不是一部轻松活泼的喜剧，而是一部情真意切、力图体现现实主义原则的爱情悲剧。

《卡门》全剧生动、明亮、光辉、充满生机，富于强烈的戏剧性。此剧不但对法国歌剧产生了深远的影响，并直接启示了 19 世纪末意大利真实主义歌剧的兴起。

《卡门》首演并没有取得成功，观众对如此自然质朴的音乐反应平平，比才被指责为瓦格纳主义者。1875 年 6 月 3 日，比才因病猝死于巴黎，年仅 37 岁。然而时代的发展终究承认了比才的探索和创新，在比才身后，《卡门》的声誉反跃于歌剧舞台上首屈一指的地位，成为全世界演出最为频繁的经典作品之一。

除了上述几位代表人物，19 世纪法国歌剧作曲家还有玛斯内（Jules Massenet，1842—1912 年）及其学生夏邦底埃（Gustave Charpentier，1860—1956 年），玛斯内的歌剧以《曼侬》和《维特》两部著名于世；夏邦底埃写有重要的歌剧《路易丝》。



第四节　意大利音乐



作为“音乐古国”的意大利，在 19 世纪以前的音乐史上有着辉煌的成就，但它没有像法、德等北方国家那样轻易地接受浪漫主义的影响，到 18 世

纪末就落后于德、奥音乐的发展。

歌剧在意大利有着悠久的历史传统，它反映了各个阶层的文化生活，但是在18世纪时的意大利正歌剧和喜歌剧已无“剧味”可言，成了歌唱家炫耀技巧的化装音乐会；歌剧内容也缺乏思想性，使歌剧降低为单纯供人娱乐的艺术。

法国大革命促进了意大利民族意识的觉醒。19世纪是意大利摆脱强邻欺辱和内战忧患，为民族的统一和独立解放而斗争的年代。浪漫主义思潮在意大利是与现实的民族斗争结合在一起的，它带来了意大利文化的繁荣，并使18世纪末衰退了的歌剧艺术重获新生。

经过从罗西尼、贝里尼、唐尼采蒂到威尔第的努力，19世纪下半叶的意大利歌剧发展达到前所未有的高度。

一、罗西尼



罗西尼（Gioachino Antonio Rossini，1792—1868年）1792年2月29日生于意大利中部的小城贝扎罗。他的父母亲很有音乐修养，父亲是小号手，母亲是歌手。罗西尼早年在教堂里唱歌，后又学习法国号和小提琴。

15岁时，罗西尼进入波伦亚音乐学校，在玛太神父的作曲班上学习，接触他所热爱的德国大师的作品。

1811年，他的作品《巧计》在威尼斯狂欢节上首次取得成功，随后，他接连写作了《唐克莱德》和《阿尔及尔的意大利女人》（1813年），它们奠定了他日后声誉日隆的基础。

1816年，罗西尼的喜歌剧《塞维尔的理发师》在罗马首次上演，这部作品充分表现了作者写讽刺喜剧音乐的天才，所以至今它仍被认为是意大利喜歌剧中的名作。该剧堪与莫扎特的《费加罗的婚姻》相媲美。在罗西尼的歌剧创作中，《塞维尔的理发师》是他喜歌剧创作中的高峰。

自1824年起，他寓居巴黎，任巴黎意大利歌剧院的指挥，后又被任命为“法国歌唱督察”和“国王御用作曲家”。1826年和1827年，罗西尼的歌剧《毛梅托二世》和《摩西在埃及》先后被改编为法国剧本上演，成为法国大歌剧的先声。他的歌剧创作对法国歌剧的发展产生了重要影响。

1829 年，罗西尼的四幕歌剧《威廉·退尔》初演于巴黎，这部歌剧确立了他在法国的声誉。这是一部具有爱国主义思想的歌剧，剧情取自席勒的同名剧作。罗西尼为写作这部歌剧曾做了巨大的努力，共花了半年的时间。剧中描写的是 13 世纪瑞士的农民英雄威廉·退尔不畏强暴，与人民一起反抗奥地利统治，最后赢得了瑞士的独立和自由。它表现了人民群众爱国的、革命的思想，它为 19 世纪的爱国歌剧开辟了一条新的道路。

1868 年 11 月 13 日，罗西尼逝世于巴黎。罗西尼共留下 38 部歌剧、两部清唱剧、大量康塔塔、两部交响乐及其他器乐作品。其中，大歌剧《威廉·退尔》序曲旋律简洁，节奏富有弹性，象征着人民胜利的辉煌，充满了爱国主义思想和强烈的戏剧性。该曲至今仍是音乐会上时常演奏的一首名曲。

罗西尼具有无穷的曲调创作才能，擅长以音乐刻画人物性格。他的音乐节奏明快、生气盎然。他在喜歌剧中掺入了正歌剧的因素，又在正歌剧中融合喜歌剧的生活气息，对后世歌剧创作产生了一定的影响。

二、贝里尼



贝里尼（Vincenzo Bellini, 1801—1835 年）1801 年 11 月 1 日生于意大利西西里岛的卡塔尼城，很小就加入了教会合唱团。他曾在那波里音乐学院学习多年，潜心研究宗教音乐、德奥古典大师的作品及意大利传统歌剧的经典作品。24 岁时的第一部歌剧《阿代尔森与萨尔维尼》作为毕业作品演出颇受欢迎，为此贝里尼应邀到米兰拉斯卡拉歌剧院从事作曲，从此他终身热心于歌剧创作。

贝里尼体弱多病，1835 年 9 月 25 日病逝于巴黎。他共写有 11 部歌剧，其中最好的作品是《梦游女》（1831 年）、《诺尔玛》（1831 年）和《清教徒》（1835 年），二者都采用爱国历史题材，深刻地反映了处于奥地利帝国和大小王国重压下的意大利人民的痛苦心声和抗争精神，在当时具有社会现实意义。在艺术上，贝里尼的创作并未达到成熟的地步，在和声的运用上比较简单，配器也很薄弱，但是他写的旋律，特别是咏叹调都十分动人，富于浪漫情趣，人们往往把这种旋律与肖邦富有感情的旋律相提并论。在这方面贝里尼充分显示

了他独特的音乐才能。

三、唐尼采蒂

唐尼采蒂（Gaetano Donizetti，1797—1848 年）生于意大利的贝加姆。早年时家境清苦，但他热心于音乐、文学和绘画，1811 年入波伦亚音乐学校学习。

1818 年，他的第一部作品《波戈尼亚的伯爵恩里科》在威尼斯上演获得成功。随后，他仿照罗西尼的手法进行创作，有时一年写出三部歌剧，1832 年创作了《爱之甘醇》。

1835 年在那不勒斯上演了他的三幕正歌剧《拉美莫尔的露契亚》获得巨大成功，这使唐尼采蒂一跃成为国际乐坛的著名作曲家。同年他被聘为那不勒斯音乐学院教授，1837 年就任该院院长，并陆续推出他的多部歌剧。

1848 年 4 月 8 日，唐尼采蒂因脑疾和精神失常在发狂的状态下逝世于故乡贝加姆。

唐尼采蒂是一位多产的作曲家，他的全部歌剧作品约 70 部，此外还有宗教音乐、歌曲、管弦乐等。他的歌剧体裁多样，风格比较庞杂，价值也不等。他善于写优雅悦耳的曲调，能充分发挥歌唱家的演唱技巧。

唐尼采蒂改进了意大利歌剧的结构，创造了一种包括四个部分的歌剧结构框架：宣叙调、卡瓦蒂拉（cavatina）、中间插段和卡巴莱塔（cabaletta），它影响了几乎整个世纪的意大利歌剧。

唐尼采蒂和贝里尼是意大利歌剧发展史上从罗西尼到威尔第之间的过渡。他和罗西尼、贝里尼一道，被称为“美声学派”的三巨头。他在创作手法上的许多优点，为后来的威尔第所继承和发展。

四、威尔第

意大利著名的歌剧作曲家威尔第（Giuseppe Verdi，1813—1901 年）的创作虽然从 19 世纪上半叶延续到 20 世纪，但他的创作思想与艺术风格并不属于 19 世纪末的晚期浪漫主义潮流，而是在继承古典传统的道路上，以更为深刻、现实的风格将意大利歌剧推向顶峰。



1813年10月10日，威尔第诞生于意大利北部布塞托附近的小村隆柯尔。父亲是镇上一个小杂货铺的主人，家庭收入微薄。

威尔第7岁时就向镇上的教堂风琴师学习音乐，12岁时去布塞托城读书，并参加乐队工作，乐队指挥普罗维西很热心地教导威尔第，使他获得了不少有关指挥、风琴演奏、古典作品理论和作曲等方面的专业知识。

19岁时，威尔第报考米兰音乐学院，但被拒之门外。后来，他设法得到当时在米兰"拉·斯卡拉"歌剧院担任指挥的歌剧作曲家拉维尼科的教导。在拉维尼科的热心教导下，威尔第广泛深入地研究了意大利和西欧古典作品，掌握了作曲的基本技能，走上了歌剧创作之路。

1839—1850年，可说是其早期创作阶段，此间他共写了13部歌剧。此时，意大利正处在民族独立的过程中，威尔第把自己与民族事业紧紧联系在一起，这时期他的歌剧题材多是爱国主义和英雄主义的内容。1839年，他的处女作《奥勃托伯爵》初演并获成功。1842年上演的《纳布科》成为威尔第作曲生涯的起点，剧中第三幕中的合唱《飞吧，思想，鼓起金色的翅膀》是最成功的一曲，它在1849年革命时期成为广为传唱的爱国主义歌曲。随后陆续推出的《伦巴底人》（1843年）、《圣女贞德》（1845年）、《莱尼亚诺之战》（1849年）等，代表了威尔第早期的创作倾向：与民族解放斗争相联系的历史、宗教、战争题材，热烈真挚的爱国情感，刚劲有力的节奏，简洁明快的旋律，生动地表达出人民心中的热忱。

1851—1871年，是威尔第创作的鼎盛时期。19世纪50年代，他写下了《弄臣》（1851年）、《游吟诗人》（1853年）、《茶花女》（1853年）这三大著名的浪漫主义歌剧。这些歌剧着重人物心理和性格的刻画，音乐富有活力，推动着戏剧的发展。以后，威尔第又创作了《西西里晚祷》（1855年）、《假面舞会》（1859年）、《唐·卡洛斯》（1867年）、《阿伊达》（1871年）等几部英雄性的历史歌剧。威尔第在上述20年里的歌剧创作，显示了他的民主思想和艺术才能。在这些作品中，作者发扬了意大利歌剧和西欧其他民族歌剧的现实主义传统，同时在题材和体裁方面也有明显的转变。

1872年后，威尔第进入他创作的晚期，此间他写有两部重要的歌剧《奥

赛罗》（1887 年）和《法尔斯塔夫》（1893 年，取自莎士比亚的喜剧《温莎的风流娘儿们》）。从 1871 年的《阿伊达》到 1887 年的《奥赛罗》这十几年间，他没有涉猎歌剧体裁，只是在 1873 年为悼念意大利爱国诗人、小说家曼左尼逝世而写了《安魂曲》。然而，他晚年创作的上述 2 部歌剧依然是光彩夺目、充满活力的成功之作。这两部作品贯穿以“场”为单位的发展手法，音乐贯穿在戏剧情节之中，没有分割开来的孤立曲目。音乐不间断地发展，但与瓦格纳的“无穷尽旋律”不同，威尔第重视管弦乐的戏剧性发展但又不像瓦格纳那样常占主导地位而削弱声乐旋律的鲜明性。他的《奥赛罗》和《法尔斯塔夫》是他一生歌剧创作中的顶峰之作。

威尔第于 1901 年 1 月 27 日逝世于米兰。他一生共创作 27 部歌剧，其中以《弄臣》、《茶花女》、《阿伊达》最为著名，歌剧中的许多旋律流传于世界各地。

威尔第的歌剧以其深刻的现实主义力量和艺术上的大胆创新而感人至深。他始终坚守着自己民族的风格与传统的习惯，创作了众多富于戏剧力量而又光彩动人的旋律。威尔第独树一帜的新型歌剧，为意大利及世界的歌剧事业作出了卓越的贡献。

19 世纪上半叶的意大利，除了歌剧艺术之外，还应该提到一位杰出的小提琴家帕格尼尼（Nicolo Paganini，1782—1840 年），他的演奏和创作，对 19 世纪欧洲音乐文化有着深远的影响。

帕格尼尼的演奏热情奔放而富于诗意，充满幻想，气势非凡。他的创作和演奏增强了小提琴的艺术感染力，奠定了现代小提琴演奏法的基础。他写有《24 首随想曲》和几首协奏曲，“随想曲”显示了作者高超的演奏技巧。李斯特、舒曼、勃拉姆斯、拉赫曼尼诺夫等人曾采用他的主题或将他的作品改编成钢琴曲或管弦乐曲。

第七章　民族乐派的兴起和繁荣



第一节　民族乐派概述



自19世纪中叶起，在欧洲的一些国家，出现了一批致力于振兴本国民族音乐的作曲家，他们的作品以反映本民族的历史和人民生活为题材，具有强烈的爱国主义精神和深厚的民族情感，同时大量运用民族的民间音乐素材，具有鲜明的民族风格。这些作曲家被称为民族乐派作曲家。

民族乐派是在东欧、北欧各国民族、民主运动空前高涨的历史条件下产生的。随着人民的民族、民主意识的日益觉醒，进步的文学艺术家们逐渐产生了摆脱外国文化的统治、建立本国民族文化的强烈要求。此外，18世纪下半叶以来，欧洲古典主义和浪漫主义音乐中不断增长的民族性因素，也为民族乐派的产生积累了经验。

民族乐派的音乐特征，主要表现在作品的题材内容和艺术风格两个方面。

在题材的内容方面，可分为以下四类作品：第一类，取材于本民族的历史和传说，描写了人民反抗异族压迫、反抗暴政的斗争故事，这类作品有鲜明的政治倾向性，如斯美塔那的《我的祖国》、格林卡的《伊万·苏萨宁》等；第二类，是描写祖国山河、人民生活风俗和民间传说等，充满了作者对祖国和人民的无限热爱，具有深厚民族感情和强烈民族意识的作品，如德沃夏克的歌剧《水仙女》、格里格的许多钢琴抒情小品等；第三类是直接抒发作者个人的生活体验和内心感情的作品，如德沃夏克的交响曲《自新大陆》等；第四类是直接表现现实的民族阶级斗争的作品，如西贝柳斯的交响诗《芬兰颂》。

在艺术风格方面，民族乐派的音乐作品的体裁和音乐语言都体现了自己的特色。

在体裁上，民族乐派主要的创作领域是歌剧、交响曲、钢琴曲等。它们基本上沿用西欧古典、浪漫派时期的各种音乐体裁，但又开辟了一条民族化、大众化的创作道路。许多作曲家常把民间舞曲引入歌剧、交响乐等大型作品中，还把它们作为独立的音乐体裁，创作出管弦乐或钢琴的民间舞曲，如格里格的钢琴组曲《挪威农民舞曲》、德沃夏克的管弦乐组曲《斯拉夫舞曲》等。

在音乐语言上，民族乐派作曲家除了直接引用民歌或民间舞曲进行加工、创作外，更多的是提炼和吸收民间音乐的音调、节奏、调式、结构、演奏技法等，创造出作曲家自己的、具有民族特点的音乐语言。

19 世纪欧洲民族乐派的贡献在于：不仅创立和繁荣了本国近代专业音乐，在本国民族、民主运动中发挥了积极的作用，而且也丰富和发展了 19 世纪（及 20 世纪初）全欧洲的音乐文化，对以后的印象主义音乐、20 世纪其他各民族的音乐产生了重要的影响。

19 世纪民族乐派的先驱是波兰的肖邦和匈牙利的李斯特，然后是前捷克斯洛伐克的斯美塔那和德沃夏克、挪威的格里格、俄罗斯的格林卡、“五人团”等人，这些人是民族乐派的代表人物。

到了 20 世纪初，上述这些国家的民族乐派仍有不少继承者，如波兰的席曼诺夫斯基、匈牙利的巴托克和柯达伊、前捷克斯洛伐克的雅纳切克、俄罗斯的格拉祖诺夫等。此外还有其他国家的民族乐派也具有重大的影响，如罗马尼亚、西班牙和法国的民族乐派。为了便于叙述和方便本书的体例起见，下面将这些前后继起的民族乐派归纳成一个整体一并介绍。



第二节　波兰民族乐派



19 世纪波兰文化的浪漫主义潮流，是和民族解放运动的进程、民族艺术的发展紧紧交织在一起的。以密茨凯维奇为代表的文学、诗歌创作，深刻反映着波兰民族的悲壮历史和苦难命运。在音乐方面，爱尔斯涅（肖邦的老师）、库尔平斯基等老一辈作曲家致力于收集民间歌谣，创作富于民间色彩的音乐作品，并引导年轻一代发展民族艺术。肖邦也是在波兰民族文化的哺育下成长起来的波兰民族乐派的代表。

20 世纪初的波兰音乐创作也深深地保留着波兰的古典音乐传统，同时也

受到西欧当代各种音乐流派的影响，此时期的代表人物是肖邦和席曼诺夫斯基。

一、肖邦



肖邦（Fryderyk Franciszek Chopin，1810—1849 年）生于华沙郊区的热拉佐瓦·沃拉。父亲原籍法国，后迁居波兰，成为华沙一所中学的法语教师，母亲是波兰人。肖邦幼年时跟从一位捷克音乐家学习钢琴，8 岁时开始公开演奏，1842 年，他师从德国音乐家、华沙音乐学院院长埃尔斯涅（Jozef Elsner，1769—1854 年）学习音乐理论，1826 年中学毕业后考入华沙音乐学院学习。1830 年，肖邦在华沙演出了自己的第一和第二两部钢琴协奏曲，获得成功，同年 11 月 2 日，他携带一抔朋友们赠送的波兰泥土离开华沙，出国深造，从此永远离开了祖国。

1831 年底，肖邦抵达巴黎。在这个当时的欧洲文明、艺术的中心和知识分子向往的“革命圣地”，肖邦以其卓越的才能大放异彩。他在这里从事钢琴演奏、教学和创作活动，同时还和那些著名的艺术家们交往，其中有音乐家李斯特、柏辽兹、贝里尼、梅耶贝尔，文学家雨果、巴尔扎克、拉马丁、乔治·桑、缪塞、大仲马、海涅以及波兰流亡诗人密茨凯维奇（Mickiewicz，1798—1855 年）等。1834 年肖邦在莱比锡结识了门德尔松及舒曼夫妇。在与这些杰出的知识分子的交往中，肖邦受到他们的精神影响，这对其思想的成熟、艺术视野的开阔，起着有益的作用。1838—1846 年，肖邦和法国女作家乔治·桑保持着复杂而亲密的关系，两人一起生活了 8 年，这对肖邦的思想、生活产生了深刻的影响。从 19 世纪 30 年代初抵巴黎到 40 年代中期，肖邦的思想和艺术高度成熟，在创作上获得了极其丰硕的成果。

19 世纪 40 年代后期，在波兰爆发的民族解放运动相继遭到失败，一连串的民族灾难，使热爱祖国的肖邦在精神上受到了沉重打击，深深陷入了失望和消沉的情绪之中；同乔治·桑之间的爱情破裂，故乡亲人和挚友的相继去世，自己健康状况的不断恶化，这一切都给肖邦的身心造成深深的创伤，加重了他的悲哀和孤独。1848 年，衰弱的肖邦去英国逗留了一段时间，从事短期的教

学和演奏活动。在那里，他为流亡的波兰侨胞开了最后一次音乐会。1849年10月17日，肖邦逝世于巴黎寓所，年仅39岁。肖邦被安葬在拉雪兹公墓靠近贝里尼墓旁，按照他生前的遗愿，他的心脏被送回波兰。

肖邦一生专事钢琴音乐创作。他为我们留下有：4首叙事曲、4首谐谑曲、27首练习曲、58首玛祖卡、19首波兰舞曲、3首奏鸣曲、21首夜曲、2首钢琴协奏曲、24首前奏曲、17首圆舞曲、2首幻想曲，还有摇篮曲、船歌等作品。他的钢琴创作涉猎各种体裁，而且不论哪种形式，都强烈渗透着他精神世界中的个人体验。

和肖邦的个人经历一样，他的创作也分为前后两个时期。他的前期创作中充满着一个无忧无虑的青年的幸福、爱情、希望和幻想，如《d小调波兰舞曲》(1827年)，《^{b}E大调波兰舞曲》(1831年)，《C大调玛祖卡舞曲》(1829年)，第一、第二钢琴协奏曲等，这些作品闪耀着民族感情和民族风格的光辉，富于浪漫主义气质，充满着对爱情生活的体验和对幸福的热烈向往。它们是肖邦一生中创作的起点。

在流亡巴黎及以后的近20年中，随着流亡生活的磨炼、艺术视野的扩展及思想上的成熟，肖邦的作品越来越多地带上了民族危难的感情烙印，人们从他的音乐中听到了更多的痛苦、郁闷、孤寂、愤怒以致反抗的激情，从中领会到一个民族的不可屈服的意志和信念。这方面的代表作如《b小调谐谑曲》(1831年)、《革命练习曲》(1831年)、《d小调前奏曲》(1831年)等作品，激愤、悲痛、迷惘之情同完整洗练的艺术形式之间达到了高度完善的统一。肖邦的绝大部分练习曲写于寓居巴黎时期，《E大调练习曲》(1832年)倾注了对祖国的无限思念之情；《b小调练习曲》(1834年)则充满着复杂的戏剧性气氛；《a小调练习曲》(1834年)情感严峻、气势磅礴；还有他的《^{b}b小调钢琴奏鸣曲》(1839年)、《g小调叙事曲》(1835年)、《A大调波罗奈兹》(1838年)、《^{b}A大调波罗奈兹》(1842年)等作品无一不体现着他的波兰民族精神，蕴涵了深刻的社会内容。

肖邦继承和发展了波兰民族音乐文化的传统，同时创造性地吸取了欧洲古典和早期浪漫主义音乐的成就。他既是19世纪中叶繁荣起来的民族乐派的先驱，又是"黄金时代"的浪漫主义音乐的代表。

肖邦是钢琴风格的真正创造者，主要表现在以下几个方面。

1. 钢琴音乐体裁的探索和应用

肖邦运用叙事曲、谐谑曲、幻想曲、夜曲和前奏曲等体裁于钢琴音乐创作中，以表现复杂的思想感情和深刻的社会内容，他不因循任何前代作曲家的形式和风格，而是创造属于他自己的东西。叙事曲（ballade）原为声乐曲的体裁，肖邦把它发展成大型的器乐曲，并使它具有宏伟广阔的史诗性内容；在肖邦之前，谐谑曲常被用于交响曲、奏鸣曲或室内乐套曲中，大多限于轻松、嬉戏的内容，而肖邦的钢琴谐谑曲则表现戏剧性或哲理性的激情；肖邦的夜曲，虽受英国作曲家菲尔德的影响，但更富于抒情性的歌唱和叙事性的狂想风格，如B大调、c小调夜曲；肖邦的前奏曲也是他对这一体裁的巨大贡献，他创造性地使它成为独立的乐曲，每首前奏曲都有独特的个性和运用某种特定的技术类型，大多言简意赅、形象鲜明，在短短几行乐曲中给人留下深刻的印象，他的前奏曲影响了德彪西同类题材的创作。

2. 波兰民族音乐的吸收和创新

他的音乐，植根于民族而又超越于民族，肖邦用他那一触即发的灵感赋予音乐以新的生命和活力。肖邦旋律中的装饰音极富即兴性和变化性，它们快速灵活、激动奔放的音流往往一直冲到钢琴的尽头，又重返到它的起点，它们以大量极为丰富多彩的音群的形式出现，却似乎从来不打断旋律的进行，而是与之融为一体。

他的音乐中的那些附加的小音符群，降落在旋律符号之上，宛如露珠点缀着旋律线，充满着变幻的色彩和无穷的魅力。

3. 和声的运用与发展

肖邦的音乐中倚音、经过音和不协和音层出不穷，往往出现一些别具风味的和弦，增强了音乐的表现效果。肖邦的和弦的音程通常要比过去的宽大得多，手指跨度很大，常常超过八度、九度，甚至十度音程。肖邦的“分解和弦”也远远超出古典派分解音型的伴奏效果，包含了曲调、和声在内的音乐组织形式。

4. 自由不拘的节奏

肖邦的音乐虽自由不拘，但总是具有鲜明而富有戏剧性的推动力，很少有人能像他那样把音乐的节奏处理得灵活自由而又保持着内在的统一。

总之，肖邦的钢琴音乐有着不可估量的独创性。他一生与钢琴相伴，用钢琴讴歌，是属于波兰民族也是属于世界人民的“钢琴诗人”。

二、席曼诺夫斯基



席曼诺夫斯基（Karol Szymanowski，1882—1937年）生于乌克兰，1901年到华沙接受音乐教育，在著名的波兰作曲家诺斯科夫斯基的指导下学习作曲。1905年在华沙与几位青年作曲家组成了以创作波兰现代新音乐为纲领的小组，称之为“青年波兰派作曲家联盟”。席曼诺夫斯基曾在华沙音乐学院从事教学，但他一生中的大部分时间专事创作及演出活动，他与西方现代音乐生活有着广泛的接触，曾在世界各地指挥演出自己的作品。1937年3月29日，他因病卒于瑞士洛桑。

席曼诺夫斯基的创作涉及交响乐、协奏曲、钢琴音乐、小提琴音乐、室内乐、歌曲、歌剧等各种体裁，数量甚丰。他一生的创作充满了矛盾。早期的最重要作品有两首钢琴奏鸣曲、钢琴练习曲、前奏曲、《b小调民间主题变奏曲》、《f小调钢琴幻想曲》及两首交响曲等。在席曼诺夫斯基早期的钢琴作品中，很容易看出肖邦对他的影响；同时由于他同德、奥音乐界的广泛接触，使他的音乐受到各方面的影响，还未完全形成鲜明的个人风格和创作个性。

席曼诺夫斯基的中期创作深受法国印象主义音乐的强烈影响。此时期的重要作品有钢琴套曲《浮雕》、《假面》，小提琴套曲《神话》、《第一小提琴协奏曲》、《第三交响曲》，歌剧《罗格尔王》等。《第三交响曲》取材于中世纪波斯诗人鲁靡的《夜之歌》，音乐与原诗的内容很接近，充满着神秘主义气氛和逃避现实、悲观失望的心理。

1926年以后，席曼诺夫斯基的创作转向了对民族风格的探索，波兰民间音乐，特别是波德哈莱山区的民间音乐对他的创作产生了重要的影响。舞剧《山盗》（1931年）取材于民间传说，音乐中粗犷的性格、令人精神焕发的节奏、宽广的旋律、新颖的波兰山区调式等，都使这部作品具有极大的艺术魅力。为钢琴而写的20首玛祖卡舞曲闪耀着迷人的民间音乐的光彩，它们与肖邦的玛祖卡不同，前者更具有豪放、粗犷的山区音乐的色彩。在《第二小提琴协奏曲》（1933年）中，音乐主题散发着波德哈莱山区民间音乐的清新气息；在《第四交响曲》（1932年）中，末乐章则贯穿着奥别列克民间舞曲的

节奏。他晚期的这些作品，将现代音乐技法同民间音乐语言巧妙地结合起来，使他的音乐获得了新的活力。

席曼诺夫斯基是继肖邦之后的波兰作曲家中的代表人物，他在振兴20世纪的波兰音乐和发展波兰民族音乐方面作出了重大的贡献。



第三节　匈牙利民族乐派



匈牙利民族原属芬兰-乌戈尔人种，他们的游牧部落于9世纪末10世纪初从南俄草原西迁多瑙河中游，11世纪初，各部落统一，建立了国家。匈牙利音乐文化具有东方传统根源，后受教会圣咏的影响而欧化；16世纪土耳其人侵，匈牙利音乐又受到东方音乐的影响；17世纪匈牙利沦于奥地利的统治之下，德、奥音乐对匈牙利音乐的发展产生了重要的影响；18世纪，匈牙利城市音乐发展起来，在上层贵族官邸中常设有具备相当水平的管弦乐队和合唱团；19世纪中叶匈牙利民族运动兴起，民族音乐文化有了重要发展。最早的匈牙利民族主义作曲家是艾凯尔（Ferenc Erkel，1810—1893年），他的主要创作领域是歌剧。之后，李斯特为匈牙利民族乐派的代表人物，其音乐创作、教学和演奏活动，对匈牙利民族音乐艺术的兴起和繁荣奠定了基础；20世纪的巴托克和柯达伊则将匈牙利音乐创作提高到了新的水平。后三位音乐大师对于发掘匈牙利民间音乐的宝藏和推动匈牙利民族乐派的繁荣作出了卓越贡献。

一、李斯特



1811年10月22日李斯特（Liszt Ferenc，1811—1886年）生于匈牙利西部肖普朗的莱丁村。他的父亲是位业余的钢琴、小提琴手，李斯特自幼便得到精心培育。他6岁开始学钢琴，9岁便登台公演。1821年由3个贵族共同捐赠费用供他赴维也纳深造，师从著名的钢琴教师车尔尼（Czerny，1791—1857年）学钢琴，又师从萨列里（A. Salieri，1750—1825年）学习作曲。在1823年的一次音乐会上，贝多芬听了李斯特的演奏后

大为赞赏，并上台亲吻了这个 12 岁的小钢琴家，这使李斯特终身难忘。

1823 年底，李斯特来到巴黎继续他的音乐学业，由于当时巴黎音乐学院不招收外国学生，李斯特只好以个人名义分别师从于音乐理论家莱哈和作曲家帕埃尔学习作曲。1824 年底，李斯特在巴黎首次举办演奏会，大获成功，从此开始了他的演奏生涯。他的钢琴技艺日新月异，风靡欧洲，被称为“钢琴大王”，与当时的小提琴演奏家帕格尼尼齐名。李斯特也深受帕格尼尼演奏技术的影响，1831 年他创作了《帕格尼尼练习曲》，不断革新和发展钢琴演奏技巧。

19 世纪 30 年代的巴黎，文学、艺术繁荣兴盛，浪漫主义音乐艺术进入鼎盛时期。李斯特在这里为寻求人生真理而发奋读书，接触各种社会思潮。他攻读哲学、文学，撰写音乐评论，同进步的艺术家们如雨果、海涅、乔治·桑、柏辽兹、肖邦等交往，积极推进浪漫主义艺术；同时，他还接受了圣西门的空想社会主义思想，向往着用艺术改造世界并拥护资产阶级民主革命。

从 1835 年起，李斯特的旅行演奏生活历时 10 年，足迹遍及匈、奥、德、法、英、俄等国。在祖国匈牙利，他被当做民族英雄，受到极高的拥戴。这一时期他创作了一些爱国主义的作品，如《匈牙利英雄进行曲》、《匈牙利狂想曲》（第 1 首、第 2 首），还编写了《匈牙利民族曲调》，创作了钢琴改编曲《魔王》、《拉科奇进行曲》等。

1848 年，李斯特退出了钢琴演奏舞台，应聘任魏玛宫廷乐长，主要从事创作、指挥和教学活动，他在这里建立起了一个艺术中心。在 15 年的时间里，魏玛成为新德意志乐派的活动中心，它的光辉照亮了整个德国，李斯特的事业尤其是在创作上达到了成熟的顶峰。他的交响曲、交响诗、匈牙利狂想曲、钢琴协奏曲、奏鸣曲等均写于此时期。此外他还写有大量评论文章，论述柏辽兹、肖邦、瓦格纳、威伯等人的音乐创作，它们也是音乐研究中的珍贵史料。

1861 年，李斯特辞去魏玛宫廷乐长职务，迁居罗马。此期间，他的思想较消沉，转向宗教寻求寄托，创作有清唱剧《耶稣基督》等。1875 年他在匈牙利筹办并建成第一所音乐学院——布达佩斯音乐学院，担任首届校委会主席，并亲自教授钢琴。此外，他对各国的青年音乐家备加爱护和支持。他一生培养和赞助过 300 多位年轻的音乐家，包括斯美塔那、格里格、圣-桑、丹第、瓦格纳等人。

1886年7月31日，李斯特因病逝世于德国的拜鲁伊特。

李斯特的音乐创作数量很多，体裁多样化，其中占主要地位的是钢琴音乐和交响乐，其他如清唱剧和声乐曲则占次要的地位。他一生创作有如下钢琴音乐和交响乐作品。

1. 钢琴音乐作品

李斯特的钢琴音乐包括2部钢琴协奏曲，19首匈牙利狂想曲，24首大练习曲，12首高级练习曲，6首帕格尼尼练习曲，1首奏鸣曲，套曲集《巡礼的年代》，抒情短曲集《爱之梦》、《安慰》以及100多首改编的钢琴曲等。

李斯特的钢琴作品大多是为自己的音乐会而写的，所以音乐风格是和他的钢琴演奏风格密不可分的。他的《高级演技练习曲》不只是指演奏技术上的高度完美，更重要的是指如何运用钢琴演奏技巧来表达音乐的诗意的内容。它们与肖邦的练习曲一样，成为音乐会的重要曲目之一。19首匈牙利狂想曲取材于匈牙利民间音乐，反映着匈牙利民族的精神生活，它们是李斯特对于匈牙利民族音乐的贡献，也奠定了李斯特作为匈牙利民族乐派之开拓者的基础。

李斯特钢琴音乐有效地结合了热情辉煌和诗意抒情的风格，既展现了他作为“钢琴之王”的高超技巧，也体现了他作为一个具有复杂深刻思想的音乐家的抒情气质。如在我们熟悉的匈牙利狂想曲第六首中，他将一个简洁的旋律在钢琴上利用连续的八度演奏，使作品富于热情奔放的性格。

此外，他的众多钢琴抒情小曲也体现出这种两极对比的特征，如《爱之梦》、《彼得拉克十四行诗》等。

2. 交响乐作品

交响乐作品主要有2部交响曲(《浮士德》、《神曲》) 和13首交响诗。

李斯特主张“标题音乐”的原则，他力图使音乐和文学、美术齐名，更多地继承了贝多芬交响乐中的哲理性思维，他的标题音乐中的景物描绘，目的是为了概括哲学思想，所以常具有象征意义。如他在《浮士德》交响乐中，并没有完整照搬歌德的诗剧的故事情节，而是在3个乐章中“特写”了3个代表人物：浮士德、玛格丽特、梅菲斯托。李斯特在这里着重描写了3种不同的心理状态，全无外表的描绘。同样地，在《神曲》交响乐中也只概括地写了“地狱界”和“净罪界”。

李斯特借用了文学和绘画等艺术内容，创造和采用了“交响诗”(Sinfonische Dichtung) 一词，突破了古典交响曲套曲的形式，更注重音乐的情

感、思想和哲理的表现。他的13首交响诗，充满着古希腊神话和世界文学名著中的形象，如《普罗米修斯》、《奥菲欧》、《塔索》、《玛捷帕》、《哈姆莱特》等，还有祖国的形象如《匈牙利》、《悼英雄》等。但不论通过什么形象，交响诗都表现着一个共同的中心思想：人们为了理想和幸福的生活所进行的斗争。

李斯特作为杰出的钢琴家、作曲家、音乐评论家和音乐教育家，以他那无与伦比的钢琴演奏技艺和深厚的音乐修养，把钢琴演奏艺术推向了高峰；他首创的交响诗体裁，为管弦乐创作开拓了新的道路，从而把标题音乐推向了一个新的阶段。他的创作，对匈牙利乃至欧洲其他民族乐派的发展起到了积极的推动作用，也对19世纪末20世纪初的音乐创作具有直接或间接的影响。

二、巴托克



巴托克（Bartók Béla，1881—1945年）出生于大圣米克洛什（现属罗马尼亚）。他6岁随母亲学习钢琴，9岁开始作曲，10岁登台公演。1899—1903年就学于布达佩斯皇家音乐学院，学习钢琴和作曲。1904年他与柯达伊一起开始深入民间搜集、研究匈牙利民歌，这为他以后的音乐民俗学研究奠定了基础，也为他以后的创作增添了新的生命力。

1907年，26岁的巴托克被任命为布达佩斯皇家音乐学院的钢琴教授，他在那里工作长达30年。1935年，因同情和参与匈牙利无产阶级革命而遭诽谤和攻击的巴托克离开了他的教学岗位，在科学院专心从事民间音乐的研究工作。

1940年，因纳粹势力在欧洲的横行，他被迫流亡美国，任职于哥伦比亚大学和哈佛大学。晚年，他表现了反法西斯的高尚气节和对祖国忠贞不渝的热爱。

1945年9月26日，巴托克病逝于纽约。

巴托克的创作作品数量众多。他的重要作品有：交响诗《柯树特》（1903年），管弦乐《第二管弦乐组曲》、《两幅肖像》（1908年）、《交响音画》（1910年）、《四首管弦乐曲》（1912年），钢琴曲集《献给孩子们》（1909

年)、《匈牙利地区的罗马尼亚舞曲》(1915 年)、《15 首匈牙利农民歌曲》(1918 年)、《8 首钢琴即兴曲》(1920 年)、《小宇宙》,小提琴与钢琴奏鸣曲、独唱与钢琴伴奏《20 首匈牙利民歌》、《世俗康塔塔》、《为弦乐器、打击乐器和钢片琴所写的音乐》(1936 年)、《两架钢琴与打击乐器的奏鸣曲》(1937 年)、《小提琴协奏曲》(1938 年)、《嬉游曲》(1939 年),歌剧《蓝胡子公爵的城堡》(1911 年),舞剧《木雕王子》、《奇异的满大人》(1919 年)等。

巴托克早期的创作深受李斯特、理查·施特劳斯和德彪西等人的影响,有浓厚的象征主义色彩,音乐语言复杂难解,如在《两幅肖像》中采用了多调性和无调性原则。而在他创作成熟期及晚期的音乐无论在内容或是在表现手法上都比较丰富,音乐语言更倾向于质朴,与匈牙利民间音乐有着深刻的联系。如他的《为弦乐器、打击乐器和钢片琴而写的音乐》(1936 年),尽管运用了不同寻常的乐器组合所产生的特殊音响效果来表达某些独特的思想感情,但是充满着强烈的民族气息,尤其是最后两个乐章包含着许多生机勃勃的民间舞曲。

巴托克对音乐文化事业所作出的贡献,主要体现在三个方面:第一,在音乐民俗学领域中,作为"比较音乐学"的奠基人,巴托克通过他的辛勤劳动(采集民歌近 8 000 首,对其进行整理、研究),为比较音乐学开拓了道路;第二,在钢琴演奏和教学方面,巴托克作出了突出的贡献,他本人是一位钢琴演奏家,同时还著有钢琴教材《小宇宙》和其他教材;第三,在作曲方面,他在继承前辈们的优秀技法的基础上,通过自己的独特创造,把西方的作曲技术同东欧民间音乐的精神巧妙而自然地融合在一起,取得了重大的成就,将匈牙利的音乐创作提高到了新的水平。巴托克的音乐是沟通传统和现代、东方和西方、严肃音乐和民间音乐的桥梁。

三、柯达伊

柯达伊(Kodály Zoltán,1882—1967 年)是匈牙利作曲家、民族音乐学家、音乐教育家,生于匈牙利的凯奇凯梅特,童年接触到民间歌曲和吉普赛音乐,中学时参加乐队及教会合唱团。柯达伊在 15 岁时创作了《d 小调管弦乐序曲》;18 岁时入布达佩斯大学攻读民俗学,同时在布达佩斯音乐学院学习作曲;1905 年,发表民歌集第 1 卷,从此开始了与巴托克的合作;1906 年以论



文《匈牙利民歌诗节的结构》获布达佩斯大学哲学博士学位；1907 年起在布达佩斯音乐学院任教直至 1942 年退休。柯达伊退休后曾任科学院通信院士、匈牙利音乐家协会主席、音乐学院院长、国际民间音乐研究会会长，曾三次荣获国家勋章及科苏特奖金。1967 年 3 月 6 日卒于布达佩斯。

柯达伊的音乐活动及贡献主要体现在三个方面。

第一，民族音乐学。柯达伊花了大量精力致力于匈牙利民歌的收集、整理、研究工作。从 1905 年起，他与巴托克合作共收集了三四千首民歌，出版民歌集 10 册及诸多研究论文。在他的主持下，科学院收集的匈牙利民歌总数达 10 万首。他的理论著作《论匈牙利民间音乐》具有世界性影响，已被译成中、德、英、日、俄等各种文字。

第二，作曲。柯达伊的音乐作品，曾被巴托克誉为“匈牙利灵魂的表露”。其代表作有：歌剧《哈里·亚诺什》（1926 年），乐队伴奏的合唱曲《匈牙利诗篇》（1923 年），乐队作品《加兰塔舞曲》（1933 年）、《孔雀变奏曲》（1939 年），无伴奏合唱《马特劳风光》（1931 年）、《管弦乐协奏曲》（1943 年）等。他的创作多采用匈牙利民歌的精髓，刻画匈牙利民族精神和风貌。

第三，音乐教育。柯达伊也是位著名的音乐教育家，他培养了许多知名的音乐家，在普及音乐教育，提高人民的音乐修养方面做出了显著的成绩。他的训练教材经 P. M. 扬编辑整理成专著，被命名为“柯达伊教学法”，为世界各国音乐教育界所重视和推广。



第四节　捷克斯洛伐克民族乐派

19 世纪以来，捷克斯洛伐克音乐呈现繁荣景象，这同捷克斯洛伐克的民族运动有着密切的关系。19 世纪初，出现了一系列有意义的捷克民族文化和音乐活动：1803 年建立了第一个音乐家的组织“李齐耶塔斯协会”；1807 年取消了意大利歌剧院（主张民族歌剧）；1808 年草创了音乐学校；1811 年布

拉格音乐学院成立。这时期，许多进步的文化艺术代表人物致力于民族文化的复兴。1826年上演了什克罗普（Frantrisek Skroup，1801—1862年）创作的第一部用捷克语演唱的歌剧《补锅匠》，为斯美塔那的民族歌剧创作做了准备。19世纪捷克斯洛伐克音乐文化最杰出的代表人物是斯美塔那和德沃夏克，20世纪捷克斯洛伐克音乐中民族性最鲜明的作曲家是雅纳切克。

一、斯美塔那



斯美塔那（Bedrich Smetana，1824—1884年）于1824年3月2日诞生在捷克斯洛伐克东南部李托迈希省的一个小城镇，那时，这个小镇已是捷克斯洛伐克民族运动的中心地之一。他4岁开始学习小提琴，6岁开始学习钢琴和作曲，中学时期以钢琴演奏而闻名。16岁时创作了一些“波尔卡”，显示出他对捷克斯洛伐克民间音乐的热爱。1844—1847年，他师从布拉格一位著名的音乐教师普罗克希（1794—1864年，著有《捷克音乐史纲要》）系统学习钢琴和作曲。

1848年8月，斯美塔那在李斯特的支持下，在布拉格创办了音乐学校，并任该校负责人。

1855—1861年，他主要在瑞典的哥德堡从事指挥、创作、演奏和教学，还到德国、丹麦、荷兰成功地举行了钢琴独奏音乐会。此间因深受李斯特标题音乐思想的影响，斯美塔那写有《查理三世》等三首交响诗。

1861年春，37岁的斯美塔那回到布拉格，全身心地投入到复兴捷克斯洛伐克民族音乐的事业中：领导“艺术家协会”、建立民族歌剧院、领导“布拉格之声”合唱团……在19世纪六七十年代，他写下了许多歌剧、交响诗、室内乐、钢琴和声乐作品，如歌剧《在波西米亚的布兰登堡人》（1863年）、《被出卖的新嫁娘》（1866年）、《达里波》（1867年），交响诗套曲《我的祖国》（1874年），弦乐四重奏《我的生活》，小提琴曲《来自我的故乡》（1878年），四首钢琴《波尔卡》（1877年）、《捷克舞曲》（1879年）等，这20年是他创作中最重要的时期。这些作品均显示出作者深厚的音乐修养和对捷克斯洛伐克民族音乐的熟悉与掌握能力。

1884 年 5 月 12 日，斯美塔那逝世于布拉格。

斯美塔那的主要作品有 8 部歌剧、11 部管弦乐作品、2 部弦乐四重奏及若干钢琴曲和声乐作品，其中最负盛名的是歌剧《被出卖的新嫁娘》和大型交响套曲《我的祖国》。

《被出卖的新嫁娘》1866 年首演于布拉格，剧情叙述农村青年叶尼克与少女玛申卡真诚相爱，但遭到继母和媒人的阻挠，叶尼克以自己的智慧战胜了她们的阻挠，最终和玛申卡结成眷属。该剧音乐具有鲜明的波西米亚风格，作曲家把旋律美与戏剧性完美地统一起来，把民歌音调的抒情、平易的特点与性格刻画的准确、内心描写的深刻和谐地结合起来。

剧中还有许多合唱和舞蹈场面，也运用了大量的民族音乐素材。这是一部纯粹的捷克斯洛伐克民族歌剧，被视为捷克斯洛伐克民族音乐文化复兴的象征。

交响诗套曲《我的祖国》由 6 个乐章组成：《维谢赫拉德》追忆祖国的光荣业绩；《伏尔塔瓦河》、描写富于诗意性的河流；《沙尔卡》叙述女英雄沙尔卡的故事；《波西米亚的田野和森林》是对祖国大地的歌颂；《塔波尔》讲述农民起义的历史；《布朗尼克》叙述战士宿营布朗尼克，与第一首呼应。

斯美塔那一生的音乐创作和社会活动，对捷克斯洛伐克民族音乐的发展起了巨大的作用，他是近代捷克斯洛伐克民族乐派的创始者，被誉为“新捷克音乐之父”、“捷克的格林卡”。

二、德沃夏克



安东宁·德沃夏克（Antonin Dvorak，1841—1904 年）1841 年 9 月 8 日诞生于伏尔塔瓦河畔布拉格近郊的米尔豪森村，早年家境贫困。

德沃夏克 1857 年入布拉格风琴学校读书，1859 年以优异成绩毕业。他在一生中仅有的这两年音乐学习生活里，除了不倦地吸取音乐知识和技能以外，还关心社会音乐活动和西欧浪漫主义作曲家的创作，并在乐队里演奏中提琴，得到了实际的锻炼。

19 世纪 60 年代，德沃夏克写了《a 小调弦乐五重奏》、《松柏树》歌曲

集、《c 小调第一交响曲》和《^{b}B 大调第二交响曲》等作品，但在当时大多没有被演出和出版。

1872 年，31 岁的德沃夏克才以合唱《白山的子孙》而成名。这是一部歌颂本国人民为争取自由和幸福而斗争的作品，演出后备受欢迎。之后，他的《摩拉维亚二重唱》（1875—1877 年），《g 小调钢琴协奏曲》（1876 年）更为他成为世界性的作曲家奠定了基础。

19 世纪 80—90 年代，德沃夏克的创作进入鼎盛时期，此期间他创作了数部交响曲（包括第九《自新大陆》）、8 首《斯拉夫舞曲》、7 首吉普赛歌曲（包括著名的《母亲教我的歌》）以及数部歌剧等。1901 年，他创作了著名的歌剧《水仙女》。由于他的卓著成就，1890 年底布拉格音乐学院聘请他担任作曲、配器和曲式教授，1891 年英国剑桥大学授予他哲学、音乐博士学位，捷克斯洛伐克选他为艺术、科学院会员，1892—1895 年担任美国纽约国家音乐学院院长，1901 年被任命为布拉格音乐学院院长。1904 年 5 月 1 日，德沃夏克病逝于布拉格。

德沃夏克一生的创作涉及交响乐、交响诗、钢琴、室内乐、协奏曲、歌剧、歌曲等诸多体裁，创作数量众多。他的作品浸透和贯穿着强烈的爱国热情和民族自尊心，在他所写作品的全部体裁中，都可以找到民间音调的因素，他的旋律朴实无华但饱含激情，如我们熟知的歌剧《水仙花》、钢琴曲《幽默曲》、歌曲《母亲教我的歌》等，但他最著名的作品当推第九交响曲《自新大陆》。

《自新大陆》是作者最后一部交响乐，1892—1893 年写于美国，是他最有代表性的一部交响乐作品。这部作品结构严谨，语言亲切，形象鲜明，思想深刻。作者在交响乐中激动而真挚地倾吐了两方面的思想感情：一是对美国紧张忙乱的社会生活的感受；二是对故乡的怀念。该作品采用了大量民间音乐素材，有波西米亚的，也有美国黑人的。

德沃夏克是继斯美塔那之后的最卓越的捷克斯洛伐克民族乐派代表作家。他的作品表现了祖国美好的大自然，再现了捷克斯洛伐克民间的风俗生活画面。其创作的全部体裁，都与民间音调密不可分，并以曲调优美、和声丰富、配器简洁生动著称。

三、雅纳切克



雅纳切克（Leoš Janáček，1854—1928 年）生于摩拉维亚东部的胡克瓦尔迪，11 岁参加教会唱诗班，23 岁到布尔诺，任师范学校临时音乐教师，开始业余创作，后曾在莱比锡和维也纳音乐学院学习，回到布尔诺之后开始了创作生涯。

1904 年，他的歌剧《耶奴伐》（又译《养女》）在布尔诺上演，获得成功。雅纳切克在歌剧中通过描写一个被玩弄、被蹂躏的少女——耶奴伐的悲惨遭遇，揭露了 20 世纪早期捷克斯洛伐克农村中人与人之间的关系。作曲家在剧中音乐的处理上手法独特新颖，对语言音调旋律性的发掘和应用，成功地将诗词与音乐有机地结合起来，为表达人物的内在感情服务。这是一部真正革新的歌剧。

第一次世界大战期间及他生命的最后几年是他创作的鼎盛期，有歌剧《布鲁切克先生的奇遇》（1917 年），交响诗《卖艺人的孩子》（1912 年）、《布拉尼克叙事曲》（1920 年）、《小交响曲》（1926 年）、《小提琴协奏曲》（1928 年）等。

1916—1928 年间，除创作活动外，雅纳切克还从事音乐教育和社会音乐活动，曾任布拉格音乐学院教授、捷克斯洛伐克科学院院士、摩拉维亚作曲家协会主席等职。他于 1928 年 8 月 12 日卒于俄斯特拉发。

雅纳切克一生的主要作品包括 9 部歌剧、11 部交响曲、10 部室内乐以及许多钢琴、声乐、民歌改编曲和理论著作《民歌的节奏》、《和声学教程》等。他的创作才华突出地表现在歌剧创作方面。

雅纳切克的音乐具有独特的风格，他在创作中吸取了捷克斯洛伐克语言中的旋律性因素，活的语言音调成为他的歌剧音乐风格的出发点；在内容方面，与现实紧密相联，不同于他所处的那个时代的其他音乐流派，他的作品是捷克斯洛伐克民族音乐文化中的重要组成部分。



第五节 挪威民族乐派



挪威位于北欧斯堪的纳维亚半岛西部，那里有着丰富的民间音乐：古老的叙事歌曲、反映劳动和日常生活的歌曲、舞曲及宗教歌曲等。各种民间乐器演奏的乐曲常见的有两拍子的“哈林舞曲”、三拍子的斯普灵加尔舞曲、缓慢的古典甘加尔舞曲和婚礼进行曲等。

挪威的近代音乐文化的发展是和19世纪挪威人民争取民族独立、民族意识不断高涨的历史背景相联系的。在19世纪以前的几百年中，挪威是一个弱小的农业国，一直是邻国丹麦、瑞典争夺的对象。1814年，挪威脱离丹麦的统治，接着又从属于瑞典，直到1905年，挪威才取得了民族的独立。民族独立运动，也促进了文化艺术的发展。19世纪下半叶，挪威在文学、戏剧、音乐等多方面取得了卓越的成就。这时产生了文学家、戏剧家易卜生和音乐家格里格，并取得了具有世界声誉的艺术成就，成为欧洲文化艺术的重要组成部分。

19世纪下半叶形成的挪威民族乐派是经过许多音乐家共同努力的结果，但真正使挪威民族音乐走向世界的是格里格。他是挪威民族乐派的代表人物，也是第一位获得世界声誉的北欧作曲家。

格里格（Edvard Grieg，1843—1907年）出生在挪威西南海岸港口城市卑尔根一个商人家庭。他的父系有苏格兰血统（祖父曾任英国驻卑尔根的大使），母亲为挪威血统。格里格6岁随母亲学钢琴，后经挪威著名的小提琴家奥勒·布尔（Ole Bull，1810—1880年）推荐，入莱比锡音乐学院，1858—1862年，格里格在这里接受了严格的专业音乐教育。毕业后，他又去丹麦师从著名的作曲家加德（Gade，1817—1890年）学习作曲。

1864年，格里格回到祖国，与挪威民族音乐的倡导者、音乐家R. 诺拉克一起积极组织并开展振兴挪威民族乐派的音乐活动。他亲自收集民歌，并直接根据民歌、民间舞蹈改编及创作了大量的作品。从19世纪60年代后半期起，他的创作开始显露出日益增强的民族风格。

1867年，格里格创办了挪威音乐学院，并不断推出他创作风格高度成熟的作品，还多次到英、德、意等国举行作品音乐会，结识了李斯特、柴可夫斯

基等音乐大师。特别是李斯特，对格里格的作品给予很高的评价和鼓励，这使他更加坚定地朝着自己的创作方向走下去。

1874 年，格里格被政府授予终身年俸，使他专事创作，1890 年被选为法兰西艺术院院士，剑桥大学、牛津大学先后于 1893 年、1906 年授予他音乐名誉博士学位。

1907 年 9 月 4 日，格里格卒于卑尔根，9 月 9 日，挪威政府为他举行了国葬。

格里格的一生经历了挪威民族独立运动的洗礼，具有民主爱国思想。他的音乐创作植根于挪威民间音乐，借鉴欧洲浪漫主义音乐的发展成果，创作出了具有挪威民族特色和浓厚乡土气息的音乐。他的主要作品有如下几类。

1. 钢琴作品

钢琴作品包括 10 卷钢琴独奏的《抒情乐曲》、1 首协奏曲（a 小调）、1 首奏鸣曲、1 首叙事曲等。这些钢琴曲是他在各国流传最广的代表作。10 卷《抒情乐曲》中每首都有概括性的标题，形象鲜明、民族风格突出，如《民歌曲调》、《斯普林》、《致春天》、《蝴蝶》、《乡愁》等。他唯一的一部钢琴协奏曲作于 25 岁时，全曲充满了青春活力、宏大的气魄以及浓厚的乡土气息。

2. 乐队作品和戏剧音乐

格里格的乐队作品较少，有些是声乐作品的改编。他最重要的是《培尔·金特》组曲两套。它是 1875 年格里格为易卜生的同名诗剧写的 23 首配乐，后来作曲家又选出八首编成两套管弦乐组曲，成为闻名于世、雅俗共赏的音乐名作。第一组曲由四个乐章组成，其中尤以第一、第三乐章旋律优美，艺术形象鲜明为世人所熟知。

《培尔·金特》第二组曲也由四个乐章组成，其中第四乐章的《索尔维格之歌》是全部配乐中最抒情、最富有诗意而且深刻动人的一段。

3. 声乐作品

格里格的声乐作品在挪威被广为传唱，他写有 200 多首歌曲，由于他常采用挪威语、丹麦语的歌词谱曲，所以在世界上得不到普遍的理解和传唱。他的歌曲具有挪威民族所特有的风格色彩，个性鲜明、亲切深刻。如他的《文耶歌曲集》（作品 33 号），在挪威被认为是十分优秀的作品。

格里格被誉为“北国的肖邦”。他一生的创作实践，为挪威民族音乐的发展作出了重大贡献，对 19 世纪下半叶欧洲其他民族的一些作曲家的创作产生

了重大的影响并起着典范的作用。



第六节 芬兰民族乐派



芬兰位于北欧的斯堪的纳维亚半岛，是一个民间音乐文化很丰富的国家。

芬兰音乐在18世纪后半叶之前，基本上是存在于本土上的民间音乐。18世纪下半叶，芬兰知识分子开始对本国民间音乐产生兴趣，到19世纪时，收集和研究民间音乐的活动更加深入，至20世纪初，音乐家们搜集、整理出版的芬兰民间乐曲有1.5万首以上。

19世纪下半叶，芬兰的专业音乐文化得到重大发展。一些在国外学习过的音乐家回国后致力于芬兰的民族音乐文化的振兴。1882年，韦盖柳斯（Martin Wegelius，1846—1906年）创办了赫尔辛基音乐学院，开始借鉴维也纳、莱比锡的专业音乐教育经验，注重发展芬兰的专业音乐教育。韦盖柳斯是新芬兰民族音乐的奠基者，和他同时代的作曲家、指挥家卡雅努斯（Kajanus，1856—1933年）也自莱比锡、巴黎等地学成后归来，执教于赫尔辛基音乐学院。

在韦盖柳斯和卡雅努斯的影响下，出现了芬兰音乐史上最有影响的作曲家西贝柳斯。他在民族传统的基础上，广泛吸取了欧洲近代音乐文化的优秀成果，创作出了具有世界影响的重要作品，“由于他的出现，芬兰音乐才具备了自己的民族风格”。

西贝柳斯（Jean Sibelius，1865—1957年）出生在芬兰中南部小市镇海门林纳，9岁开始学习钢琴，15岁开始学习小提琴，中学时已显示出良好的音乐素质，在20岁时遵从母愿考入了赫尔辛基大学法律系，但他不久以后还是转入音乐学院，先师从西拉格学习小提琴，但感到为时太晚而转攻作曲，师从韦盖柳斯。

1889年，他以2部室内乐（《A大调弦乐三重奏》、《a小调弦乐四重奏》）作为毕业作品而结束了在音乐学院的学业，随即获得奖学金去柏林深造，在柏林音乐学院师从A. 贝克尔学习作曲理论。1890年秋，西贝柳斯回到芬兰，短暂停留后又去维也纳进修，师从罗伯特·富特斯等学习作曲。

1891年，西贝柳斯回到芬兰，后受聘在赫尔辛基音乐学院任教，同时从

事创作。1892 年，他根据芬兰民间诗歌和神话编成的史诗创作了交响诗《库莱尔沃》，公演后引起公众强烈的反响，他被认为是芬兰最有才华的作曲家。他的创作成就逐渐受到国内舆论的重视。

1897 年，国会决定给他每年 2000 马克的年金使他得以减轻教学负担，专心从事创作。以后的 30 年里（至 1926 年），他创作了大量的交响乐、交响诗，它们都是独树一帜的杰作，显示了西贝柳斯在管弦乐方面的杰出才能。

20 世纪初，西贝柳斯辞去教学工作，专心创作，还应邀去美国、英国等国进行教学和演出活动。1926 年，他完成了交响诗《塔皮奥拉》之后，就基本终止了创作活动。在之后的 20 多年中，他再没有创作什么重要作品。对此，西贝柳斯在 20 世纪 50 年代曾做过这样的解释："专制和战争使我厌恶，只要想起暴政和压迫，集中营和捕人，就使我心理上和生理上发病。这就是我 20 多年中未能创作的主要原因。"

1957 年 9 月 20 日，西贝柳斯以 92 岁高龄逝世于耶尔文佩。

西贝柳斯一生创作成果丰硕。他的音乐创作涉猎了交响乐、交响诗、戏剧音乐、合唱曲、小提琴、钢琴等各种体裁，其中以 7 部交响乐，交响诗《芬兰颂》、《d 小调小提琴协奏曲》等管弦乐作品最能代表西贝柳斯的气质，是他创作上最重要的成就，显示了他对大型音乐体裁的把握能力。

7 部交响乐创作于 1899—1924 年，作品为非标题性的，表现了他在创作进程中哲学思想和美学观点的变化：有史诗性的，有戏剧性的，有自然、青春，有忧郁不安、明朗抒情，有人类的苦难、生命的欢乐……他的作品配器浓重，铜管占有重要地位，这对于表现北国庄重、深沉的民族气质十分相宜。西贝柳斯的交响乐创作，以其深邃的意境、内在的力量和严谨的构思而独具一格。

交响诗《芬兰颂》创作于 1899 年，1900 年公演于巴黎。这是一部具有广泛国际声誉、为世界各国交响乐队经常演奏的名作。其最初命名为《祖国》，后因俄国禁演而改名为《即兴曲》，1917 年芬兰独立后才以《芬兰颂》命名。

《d 小调小提琴协奏曲》是西贝柳斯唯一的一部协奏曲，创作于 1903 年。全曲共有 3 个乐章，音乐充满民族气息。该作品的音乐风格与柴可夫斯基的小提琴协奏曲比较接近。

这犹如行吟诗人的歌唱，也如芬兰的忧郁。整部协奏曲把具有个性的抒情和宏大的气势很好地结合起来，使这部作品在芬兰协奏曲创作中占有重要地位。

西贝柳斯是继格里格之后，北欧乐派的一位代表人物。他在艺术上的成就，受到芬兰人民的极大崇敬。在芬兰，有以他的名字命名的学院、公园和大街。从1950年起，在赫尔辛基举行一年一度的“西贝柳斯音乐节”（今改为“赫尔辛基音乐节”），许多著名的音乐家都前来参加。



第七节　俄罗斯民族乐派



俄国作曲家学派的形成是在18世纪末期，当时的代表人物有佐别列夫斯基、汉多什金、福明等。他们的创作关注俄国民间生活题材，音乐带有一定的民族特色。19世纪初的俄罗斯音乐显示出浪漫主义的倾向，歌剧题材偏好童话和民间传统，追求豪华的舞台效果，音乐充满多愁善感的情调。

19世纪30—40年代，格林卡的创作标志了俄国民族乐派的开端。格林卡吸取了欧洲古典和浪漫乐派的成果，将专业的音乐技巧与质朴的俄国民间音乐相结合，使俄国音乐文化达到欧洲先进水平。格林卡与达尔戈梅斯基是俄国民族乐派的奠基人。

继格林卡之后，俄国民族乐派的核心组织是“强力集团”。“强力集团”的作曲家们继承了格林卡和达尔戈梅斯基的传统，坚持现实主义原则，开拓民族音乐发展的道路；与此同时，柴可夫斯基的创作则把俄罗斯民族乐派的发展推向了顶峰；18世纪末，继承俄罗斯民族传统的代表作曲家是格拉祖诺夫，他的音乐浑厚饱满，近似“强力集团”作曲家鲍罗丁的风格。

一、格林卡



格林卡（Michel Glinka，1804—1857年）是俄罗斯民族乐派的奠基人，1804年6月1日诞生于诺沃斯巴斯克，1857年2月15日卒于柏林。他自幼在乡间接受民间音乐的熏陶，并学习钢琴和小提琴。

1818—1822年格林卡在圣彼得堡高等师范附属贵族学校读书，业余学习音乐，曾跟J. 菲尔德、C. 迈尔等人学习钢琴和作曲理论。19世纪20年代中期开始作

曲，最初的作品有声乐浪漫曲、室内乐和钢琴小品等。

1830—1834年，格林卡游历意大利、维也纳和柏林等地，结识了众多的西欧名师如门德尔松、柏辽兹、唐尼采蒂、贝里尼等人。他悉心钻研了意大利歌剧，立下了创造俄罗斯歌剧和俄罗斯交响乐的志向。

1834年归国后，格林卡进入创作盛期，完成了他最著名的两部歌剧《伊凡·苏萨宁》（1834—1836年）、《鲁斯兰与柳德米拉》（1837—1842年）。

1844—1848年间，他出访和游历了法国、西班牙和波兰等国，以后主要致力于管弦乐创作，写有管弦乐曲《马德里之夜》（1848年）、幻想曲《卡玛林斯卡亚》（1848年）等作品，以后创作渐少。1856年格林卡为了进一步钻研前辈的音乐，发展俄罗斯音乐而再度来到柏林，但不幸因病于次年在柏林逝世，享年53岁。

格林卡的两部歌剧是他的作品中具有社会意义和艺术成就的代表作品。《伊凡·苏萨宁》是一部爱国主义题材的民族歌剧，以反抗入侵者的俄国农民为主人公，充满壮阔的人民场面；音乐引入俄罗斯民歌因素，曾被俄国上层人士指斥为"马车夫的音乐"，但正是因为它从题材到音乐语言都是俄罗斯的，才使这部歌剧以崭新的面貌出现于俄罗斯乐坛，从而开创了俄罗斯音乐的新时期。《鲁斯兰与柳德米拉》的脚本系根据普希金的同名长诗改写而成，是一部浪漫主义的神话歌剧，歌颂了忠贞不渝的爱情和不畏艰险的勇敢精神。音乐把浓郁的俄罗斯风格和奇丽的东方色彩交织在一起，配器简洁清澈、富有色彩。

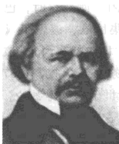
格林卡用两首俄罗斯民歌写作的幻想曲《卡玛林斯卡亚》，直接采用民间曲调《森林后，黑暗的森林后》和民间舞曲《卡玛林斯卡娅》写成的双主题变奏。仅4小节的民间舞曲主题，在全曲中重复了70次，是一幅生动的民间生活风俗画。

另外两首管弦乐曲《阿拉贡的霍塔》（1845年）、《马德里之夜》（1848年），是格林卡在实地搜集和研究西班牙民间音乐的基础上写成的。

在俄罗斯浪漫曲领域，格林卡也开创了一个新时期。他写有80首抒情歌曲，其中著名的有《北方的星》、《云雀》等。

格林卡是在植根于俄罗斯民间音乐和创造性地运用西欧写作技法基础上形成了自己的音乐语言和风格，他把俄罗斯音乐艺术推向了前所未有的高度，创立了俄罗斯民族古典乐派。他是俄国第一个具有世界意义的作曲家，19世纪俄国民族乐派的奠基者。

二、达尔戈梅斯基



达尔戈梅斯基（Dargomijsky，1813—1869 年）出生于图拉地区的特罗伊茨科耶村，自小学习钢琴等多种乐器，1834 年在格林卡的影响下，他决定以音乐为业。19 世纪 20～30 年代，他发表了早期的一些作品，主要是声乐浪漫曲和钢琴小品。1837—1841 年创作第一部歌剧《艾斯米拉达》（根据雨果小说《巴黎圣母院》编写）初露才华。19 世纪 40～50 年代写了一系列的优秀浪漫曲和著名歌剧《水仙女》（根据普希金的同名诗剧编写）。1859 年，达尔戈梅斯基当选为俄国音乐协会会员，他积极从事社会活动，结交进步文化人士。1866 年着手创作歌剧《石客》（以普希金的同名剧本为脚本，剧情取自唐璜的故事），但作品尚未完成而作者去世，后由作曲家居伊续完，里姆斯基·科萨科夫配器。作品体现了民主精神，音乐具有浓郁的民族色彩。

达尔戈梅斯基的创作在继承格林卡的基础之上有所创新。他主张艺术真实，强调音乐反映社会内容，注重人物的心理刻画，从言语音调中探索新的音乐表现手段。作为格林卡的直接继承者，达尔戈梅斯基的创作对穆索尔斯基产生了深刻的影响。

三、"强力集团"及其作曲家

"强力集团"是指 19 世纪俄罗斯民族主义作曲家小组而言。19 世纪 60—80 年代，包括巴拉基列夫、鲍罗丁、居伊、穆索尔斯基和里姆斯基·科萨科夫五人在内的"强力集团"和他们的理论支持者——音乐史学家、评论家斯塔索夫（Stasov）一起，经常就一些共同面临的创作问题进行热烈探讨，在音乐界形成一股生机勃勃的力量。他们的基本主张是：走格林卡的道路，写俄国自己的题材，创作体现本民族独特个性的、真实而富于人民性的作品。"强力集团"又称"五人团"，它在俄罗斯的民族主义音乐运动上居于领导地位。

1. 巴拉基列夫

巴拉基列夫（Balakirev，1837—1910年）生于夏罗夫歌罗德，1853—1855年在喀山大学数学系学习，后来到圣彼得堡，在格林卡、达尔戈梅斯基和斯塔索夫等人的影响下全身心地投入到音乐事业中。“强力集团”刚建立时，巴拉基列夫是其核心人物。1860年，他曾沿伏尔加河一带收集民歌，编辑了《俄罗斯民歌集》并配写钢琴伴奏（著名的《伏尔加船夫曲》即包括在内），该书于1866年出版。1862年，他在圣彼得堡成立了一所义务音乐学校，1867—1869年任“俄罗斯音乐协会”指挥，1910年5月29日逝世于圣彼得堡。

巴拉基列夫的代表作品有：2部交响曲、4首管弦乐序曲、《李尔王》配乐（1861年）、交响诗《塔玛尔》（1882年）、钢琴幻想曲《伊斯拉美》（1869年）等。他的创作吸收东方（高加索）素材，强调音乐的标题性，继承和发扬了格林卡的音乐传统，为俄国民族音乐的发展作出了重要贡献。

2. 居伊

居伊（Cui，1835—1918年）生于维尔纽斯，少年时代曾师从波兰作曲家莫纽什科学习作曲，1857年毕业于圣彼得堡军事工程学院并留校任教，先后获得教授和荣誉教授头衔。19世纪50年代中期，居伊与达尔戈梅斯基和巴拉基列夫结识后，便加入“强力集团”，从事音乐创作和音乐评论。他写有10部歌剧、4部儿童歌剧和一些管弦乐作品，较著名的是歌剧《高加索囚犯》、《官吏之子》、《威廉·拉特里夫》等。他的作品虽有一定的戏剧性和形象性，但不如“强力集团”其他成员的成就突出。

3. 鲍罗丁



鲍罗丁（Borodin，1833—1887年）1833年11月12日生于圣彼得堡，1887年2月27日卒于圣彼得堡。鲍罗丁自幼醉心于音乐和化学，学习长笛和大提琴，1850—1856年就读于圣彼得堡医学院，1858年获医学博士学位。

19世纪50年代，鲍罗丁开始从事音乐创作。1862年结识巴拉基列夫之后，即加入“强力集团”，成为其中的重要成员。他的作品数量不多，但在歌剧、交响乐和室内乐方面均留下了典范性的作品，其代表作有：歌剧《伊戈尔王子》（未完成，后由里姆斯基·科萨科夫和格拉祖诺夫续完），

《第二交响曲（勇士）》，交响音画《在中亚细亚草原上》。

鲍罗丁的创作吸取了俄国多民族民间音乐的丰富素材，继承了以格林卡为代表的俄国专业音乐的优良传统，以有限的充满史诗性和抒情性的作品而载入俄罗斯民族音乐的史册。

4. 穆索尔斯基



穆索尔斯基（Mussorgsky，1839—1881 年）1839 年 3 月 16 日出生于俄国普斯科夫省托罗别茨县卡列沃村一个庄园主家庭，自幼随母亲学习钢琴。10 岁时他随家移居圣彼得堡，又跟随一位私人教师学习钢琴和作曲。1852—1856 年就学于近卫军士官学校，毕业后去军队服役，1858 年他辞去军职，在巴拉基列夫指导下专事作曲，并成为“强力集团”中最激进的成员。19 世纪 60 年代是他创作成果的丰硕期，他的民主思想和现实主义的创作原则，充分体现在他的作品中。穆索尔斯基的后半生在贫困中度过，精神上受到保守势力的打击，物质上没有生活保障，1881 年 3 月 28 日卒于圣彼得堡。

穆索尔斯基的创作涉及歌剧、声乐和器乐等多个方面，主要成就有：歌剧《鲍里斯·戈都诺夫》（根据普希金同名悲剧编写），声乐曲《跳蚤之歌》、《叶廖什卡的摇篮曲》、《儿童》组曲，交响音画《荒山之夜》，钢琴组曲《图画展览会》等。他的歌剧取材于现实生活，以其富于民族特色的多侧面的群众场面，显示了现实主义的艺术力量。在歌剧《鲍利斯·戈都诺夫》中，给每个角色一定的音乐动机，采用重复和积累的方法造成高潮。这部歌剧在心理刻画方面，预示了 20 世纪现实主义和表现主义的产生。他的声乐创作，继承和发扬了达尔戈梅斯基的注重音乐与语言结合的传统，创造了一种崭新的声乐朗诵旋律。

《图画展览会》，在表现俄罗斯生活的不同画面的同时，深入地表现了他们内在的思想情感和社会性。这一独树一帜的作品吸引了许多作曲家为它配器，其中以拉威尔的改编曲获得了最广泛的流传。

穆索尔斯基风格对后来的西欧印象主义音乐、表现主义音乐、象征主义音乐产生了深远影响，德彪西、拉威尔、普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇等人从中受到不少启发。

5. 里姆斯基·科萨科夫



里姆斯基·科萨科夫（Rimski Korsakow，1844—1908年）于1844年3月18日出生在诺夫戈罗德省季赫温市一个贵族家庭。他7岁学钢琴，10岁尝试作曲，12岁入圣彼得堡海军士官学校学习，1861年结识巴拉基列夫和穆索尔斯基等人并加入“强力集团”。1862年他从海军士官学校毕业后巡游世界各地3年，并阅读了大量的历史、科学著作，在生活和知识上都积累了丰富的经验。里姆斯基·科萨科夫1865年回圣彼得堡，在巴拉基列夫的指导下从事音乐创作。1871年他被聘为圣彼得堡音乐学院教授，先后担任过《管弦乐法》、《自由作曲》、《和声学》和《对位法》等课程的教学，直至1905年因支持学生革命而被解除教授职务。他1906年完成自传《我的音乐生活》，1907年被选为法国艺术学院的通讯院士，1908年编写《管弦乐法原理》，同年6月21日逝世于卢加。

里姆斯基·科萨科夫的创作较“强力集团”其他成员的创作领域更广阔，体裁形式更多样，写作技巧更完善，其中以歌剧和交响乐为主，题材大多取自历史、文学和民间传说。他的15部歌剧中，著名的有《五月之夜》（取材于果戈理的小说）、《雪娘》（取材于俄国剧作家奥斯特洛夫斯基的同名剧作）、《金鸡》（取材于普希金的童话）、《萨特阔》（自撰脚本）、《萨尔丹沙皇的故事》（取材于普希金的诗篇）和《沙皇的新娘》等，还有3部交响曲、室内乐和合唱曲等。他的作品风格明晰，富于色彩性和幻想性，旋律精致，富于民族气息。如在歌剧《萨特阔》中，有首富于东方色彩的插曲《印度客商之歌》，首尾采用五声音调，均衡的节奏和平稳的进行，加上大小音程色彩的瞬间变幻，使人如置身神话世界之中。

他的管弦乐作品著名的有《西班牙随想曲》、《天方夜谭》（《舍赫拉查达》）、《俄罗斯复活节》等，大多取材于民间故事，采用民间音调写成，配器绚烂多彩，音乐充满魅力。

里姆斯基·科萨科夫发扬高尚的风格，编订续写了与他同时代的俄罗斯作曲家未完成之作，如达尔戈梅斯基的歌剧《石客》、穆索尔斯基的歌剧《鲍里斯·戈杜诺夫》、鲍罗丁的歌剧《伊戈尔王子》等，都是经他整理后问世的。他在圣彼得堡音乐学院执教长达40年，著有《和声学实用教程》、《管弦乐法

原理》，培养出如格拉祖诺夫、利亚多夫、阿连斯基、斯特拉文斯基等大批富有才华的音乐人才，为俄罗斯乃至世界音乐文化作出了重大贡献。

四、柴可夫斯基

柴可夫斯基（Chaikovsky，1840—1893年）出生在俄国维亚特卡省的一个村庄。他8岁时随家迁往圣彼得堡，10岁时，他被送到圣彼得堡的法律学校读书，同时投师钢琴家菲利波夫学习钢琴。1859年柴可夫斯基毕业于法律学校，任司法部的文官。1862年，他辞去了司法部的工作，考入新创办的圣彼得堡音乐学院作曲班，师从安乐·鲁宾斯坦和扎列姆巴。在校期间，他写有序曲《大雷雨》及康塔塔《欢乐颂》（席勒诗）等。1865年，他毕业于圣彼得堡音乐学院，随后应聘为该校教授，在此任教达12年之久。

在圣彼得堡音乐学院任教期间，柴可夫斯基写下了包括《第一钢琴协奏曲》和《天鹅湖》在内的一批早期名作，但教学任务的繁重和他对创作的渴望相互矛盾，加之经济的压力和婚姻的失败，使他陷入苦恼之中。1876年，他与一位有文化教养的富孀梅克夫人建立了友谊。梅克夫人非常崇拜柴可夫斯基的艺术才华，她每年定期资助柴可夫斯基一定资金以保证他的创作和生活，但两人从未正式会面过。梅克夫人与柴可夫斯基的友谊是音乐史上的一段佳话。

1877年，柴可夫斯基辞去教务，专事创作，在以后的十多年间，他达到了创作上的辉煌灿烂时期：第四、五、六交响曲、《小提琴协奏曲》、舞剧《睡美人》等都是这一时期的名作。

柴可夫斯基一生中曾多次去西欧旅行，并于1891年赴美国指挥演出自己的作品，1893年5月，英国剑桥大学授予他名誉博士学位。1893年11月6日，他因病逝世于圣彼得堡。

柴可夫斯基是一位多产的作曲家，涉及交响曲、歌剧、舞剧、协奏曲、音乐会序曲、室内乐及声乐浪漫曲等多种体裁。

1. 交响曲

交响曲共7部（包括一部标题交响曲《曼弗雷德》），其中以第六交响曲（悲怆）最为著名，此曲是柴可夫斯基的绝笔之作（完成于1893年），也是他的悲剧性交响曲创作的高峰。全曲在经过激烈的戏剧性冲突和对生活的美好憧

憬之后，达到的是悲剧性结局。

悲剧性，是柴可夫斯基音乐的重要特点之一，他的音乐在抒情中隐含着忧郁，仿佛在诉说着满腔的抑怨，几乎在他的每一部交响曲中都贯穿着一个这样充满矛盾性的主题，它们是作者对生活的倾诉和对命运的感喟。

2. 歌剧



歌剧共11部，其中最卓越的是《叶甫盖尼·奥涅金》和《黑桃皇后》。这两部歌剧的脚本都是根据普希金的同名作品改编的，所表现的主题思想都是幸福的理想被残酷的现实所粉碎。

3. 舞剧

舞剧共3部，它们是：《天鹅湖》、《睡美人》、《胡桃夹子》，它们具有世界意义的成就，是世界舞剧艺术中影响巨大的作品，广泛流传在各国的芭蕾舞台上，特别是《天鹅湖》，集戏剧性、抒情性于一体，雅俗共赏，深受世界人民的喜爱。

4. 器乐协奏曲

器乐协奏曲突出的作品是降b小调《第一钢琴协奏曲》和D大调《小提琴协奏曲》，这两部作品同样是在明朗热情中渗透着亲切的抒情，主题音调和俄罗斯民间音乐紧密相联，在音乐上和思想上都堪称上乘之作，是音乐会和音乐比赛常选用的曲目之一。

5. 其他体裁

其他体裁包括幻想序曲《罗密欧与朱丽叶》、《1812年序曲》、《意大利随想曲》，室内乐《第一弦乐四重奏》(D大调)，钢琴组曲《四季》，声乐浪漫曲《夜》等。

柴可夫斯基并不是严格意义上的民族乐派的代表人物，因为比起俄罗斯其他民族乐派作曲家来，他的音乐风格更趋同于西欧的音乐，但他的作品都体现出倔强的俄罗斯民族精神与气质。他继承了格林卡以来的俄国音乐的发展成就，同时又注意吸取西欧音乐文化发展的经验，他把高度的专业技巧同俄罗斯民族音乐传统有机结合，创造出他那些富于戏剧性冲突和浓郁民族风格的典范作品。他是一位旋律大师，其音乐亲切抒情、内在深刻，无处不体现他那抒情诗人和心理戏剧家的气质。他的音乐是浪漫主义的，更是俄罗斯民族性的，诚

如斯特拉文斯基所说“他是我们中间最富于俄罗斯性格的人”。

五、格拉祖诺夫



格拉祖诺夫（Glazunov，1865—1936 年），俄国作曲家、指挥家和音乐家，1865 年 8 月 10 日生于圣彼得堡，1936 年 3 月 21 日卒于巴黎。他 5 岁学习钢琴，10 岁开始作曲。14 岁时，格拉祖诺夫经巴拉基列夫引荐给里姆斯基·科萨科夫学习作曲，仅用了一年半时间便学完全部作曲课程，并于 1882 年创作了以《第一交响曲》为代表的一系列作品。1899 年，格拉祖诺夫任圣彼得堡音乐学院教授，教授配器法，1905 年被选为该院院长，任职长达 23 年。1922 年在他创作活动 40 周年之际，苏联政府授予他“共和国人民艺术家”荣誉称号。他 1928 年前往巴黎，以后的几年在那里从事音乐活动，直到 1936 年 3 月 21 日在巴黎逝世。

格拉祖诺夫的主要作品有：3 部舞剧，其中著名的是《雷蒙达》；8 部交响乐，其中著名的有《第五交响曲》和《第八交响曲》；交响诗《斯切潘·拉辛》、《小提琴协奏曲》；7 部弦乐四重奏，4 部康塔塔，20 首声乐浪漫曲以及若干钢琴曲等。同时，他还与里姆斯基·科萨科夫一道续写完了鲍罗丁的歌剧《伊戈尔王子》和《第三交响曲》。

格拉祖诺夫的创作继承了俄国前辈作曲家的优良传统，着重表现俄罗斯古代史诗性质的豪勇形象和抒发对祖国景物的深厚感情。他的音乐语言丰富，以俄罗斯民间音乐为源泉，广泛吸取其他斯拉夫民族和东方各民族民间音乐的素材，音乐格调高雅，结构严谨，被认为是俄罗斯民族乐派的最后一人。



第八节　罗马尼亚民族乐派



罗马尼亚在古罗马时代称为达契亚。古罗马人于公元 3 世纪从达契亚迁走后，6 世纪，南下的斯拉夫人在这里定居，同当地罗马化居民混合，成为罗马尼亚人的祖先。由于罗马尼亚民族形成关系的复杂，所以其民间音乐同斯拉夫

民族、匈牙利、吉普赛、土耳其乃至希腊的音乐都有一定的渊源关系，呈现出融合了多民族音乐的独特色彩。

罗马尼亚的专业音乐文化在19世纪以前由于外族占领而发展缓慢，从19世纪起才逐渐发展起来。1864年罗马尼亚成立了布加勒斯特音乐学院，与此同时出现了一大批专业的音乐家，如斯台凡内斯库（1843—1925年）、维杜（1863—1931年）、迪米特雷斯库（1847—1928年）、埃乃斯库（1881—1955年）等。其中，获得世界性声誉的最主要的音乐家是埃乃斯库。

埃乃斯库（George Enescu，1881—1955年）1881年8月19日生于利韦尼维纳夫，4岁时开始随民间艺人学习小提琴，从1888年开始，先后在维也纳音乐学院及巴黎音乐学院学习小提琴和作曲，之后长期从事公开演出和教学活动。1898年，其处女作《罗马尼亚音诗》在巴黎演出获得成功，1899年获巴黎音乐学院小提琴最高奖。此后他以作曲家、小提琴家和指挥家的身份活跃于世界乐坛。罗马尼亚解放之后，他被任命为科学院院士。

作为作曲家，埃乃斯库创作了1部歌剧、3部交响曲、7部管弦乐曲、3部小提琴奏鸣曲等，其中流传最广的是他的2首管弦乐曲《罗马尼亚狂想曲》，2首均采用民歌曲调为基本素材。作为指挥家，他享有崇高威望，曾担任过纽约爱乐乐团、匹兹堡交响乐团、克利夫兰交响乐团的客席指挥。作为小提琴教师，他教过许多有名的小提琴家，如梅纽因、加拉米安就出自他门下。

埃乃斯库是罗马尼亚音乐的奠基人。



第九节　西班牙民族乐派



西班牙位于伊比利亚半岛，濒临地中海，音乐文化丰富多彩。由于地理位置及外族往来等因素使西班牙民族音乐又具有东方特色。

19世纪是西班牙音乐逐渐取得世界影响的时期。19世纪中叶，西班牙先后在马德里和巴塞罗那创办了音乐学院。19世纪末20世纪初，音乐学家和作曲家佩德雷利（Felipe Pedrell，1841—1922年）领导了民族音乐文化的复兴运动，他编辑了《西班牙民间歌曲集》4卷，他的学生阿尔贝尼斯、格拉那多斯和法利雅是20世纪西班牙民族乐派的代表。

一、阿尔贝尼斯



阿尔贝尼斯（Isaac Albeniz，1860—1909年）1860年5月29日生于莱里达。他4岁时即在巴塞罗那的罗梅亚剧院开钢琴独奏音乐会，6岁到巴黎师从马蒙泰尔学习，7岁入马德里音乐学院，12岁毕业获钢琴系一等奖。1874年，阿尔贝尼斯入比利时布鲁塞尔音乐学院深造，学习作曲，后又在魏玛得到李斯特的指点。他早期写的一些作品，主要是钢琴小品，如圆舞曲、玛祖卡、船歌、练习曲和奏鸣曲等。19世纪80年代是他演奏和创作的成熟时期，他逐步走上对古典作品的解释和对民族音乐的创作相结合的道路，他在许多城市演奏古典作品和他自己的作品，引起了当时音乐界的注意。阿尔贝尼斯的钢琴演奏和萨拉萨蒂小提琴演奏的强烈的西班牙民族色彩，得到公众的一致承认，这些演奏活动对发展西班牙民族乐派具有重大意义。

1892年，阿尔贝尼斯创作了西班牙题材的歌剧《佩比塔·希梅内斯》，获得成功。1893年，他定居巴黎，专心创作。他的主要作品有：钢琴组曲《伊比利亚》4集、《西班牙组曲》8首，《西班牙之歌》5首，钢琴和乐队《西班牙幻想曲》，交响组曲《卡塔卢利亚》等。《伊比利亚》（*Suite Iberia*）的钢琴技巧复杂，和声自由而大胆，其中有模仿西班牙吉他或响板等民间乐器的音响。

1909年5月18日，阿尔贝尼斯逝世于法国的毕列内依。

阿尔贝尼斯的作品以丰富的和声与多彩的音响节奏烘托出西班牙的民族气息。他把西班牙民间歌舞的节奏与旋律、吉他琴的音色都移植到钢琴音乐中来。他是现代西班牙民族乐派的奠基者，是第一位通过钢琴把西班牙民族音乐介绍给欧洲的西班牙作曲家。

二、格拉那多斯

格拉那多斯（Enrique Granados，1867—1916年）1867年7月27日生于西



班牙的莱里达。他早期曾在巴塞罗那学习钢琴，1883年在巴塞罗那音乐学院钢琴比赛中获奖，后又跟随西班牙民族乐派的先行者佩德雷利学习作曲，1898年上演他的歌剧《卡门作风的玛丽亚》获得成功。1901年他创办格拉那多斯音乐学院，1914年在巴黎演出创作的钢琴曲《戈耶斯卡斯》得到很高的评价，后改成两幕歌剧。1916年1月，他乘船前往美国参加《戈耶斯卡斯》歌剧的首演，3月24日在返回欧洲的途中，因船被德国潜艇击沉，格拉那多斯夫妇不幸遇难。

格拉那多斯的音乐创作具有浓郁的西班牙民族色彩和强烈的浪漫主义气质。他的《十首西班牙舞曲》和《戈耶斯卡斯》是音乐会经常演出的曲目之一。

三、德·法利雅

德·法利雅（Manuel de Falla，1876—1946年）1876年11月23日出生于西班牙卡的斯，1946年11月14日卒于阿根廷的格拉西亚。他自幼随母亲学习钢琴，后入马德里皇家音乐学院学习钢琴和作曲。1902年起师从西班牙民族乐派的开拓者佩德雷利深造，深入研究西班牙民间音乐，为他日后创作风格的形成奠定了基础。1907年，法利雅来到巴黎，与德彪西、拉威尔等人交往，受益匪浅。在巴黎的7年间，他的创作深受印象派和法国文化的影响。第一次世界大战爆发后，法利雅回到西班牙，开始了他创作的成熟时期，相继完成了钢琴曲《安达路西亚》、交响组曲《西班牙庭园之夜》、室内歌剧《佩德罗先生的木偶戏》和舞剧音乐《爱情魔法师》等一系列代表性作品。1939年赴阿根廷直至1946年逝世。

法利雅的音乐创作，继承了一代宗师佩德雷利的思想，植根于古老而富有鲜明特点的西班牙民族文化之中，并广泛吸收外来文化和创作技法，形成自己的风格，终于使西班牙民族乐派与欧洲的专业乐派并驾齐驱。因此，法利雅是西班牙民族乐派成熟期的代表人物。

除了上述几位之外，还有西班牙小提琴演奏家、作曲家萨拉萨蒂（Sarasate，1844—1908年）也为西班牙民族音乐走向世界作出了应有的贡献。

萨拉萨蒂的演奏富于激情，他的创作多取材于西班牙民歌及民间舞曲体裁，有浓郁的西班牙民间音乐特色。其著名的作品有《吉普赛之歌》、《西班牙舞曲》（8首）、《巴克斯随想曲》、《卡门幻想曲》、《安达露西亚浪漫曲》等。



第十节　法国民族乐派



在19世纪70年代的普法战争以后，法国加强了复兴民族音乐传统的运动，促进了器乐的发展。1871年2月25日，在巴黎成立了“民族音乐协会”，该协会的主要倡导者和组织者是圣-桑，其追随者众多，主要代表人物有1886年任会长的F. 弗朗克和圣-桑的学生G. 福莱。“民族音乐协会”是法国新时代音乐的摇篮，其后半个世纪的法国音乐中众多伟大的、有价值的、精美而深刻的作品都直接或间接地从中受益。

一、圣-桑



圣-桑（Camille Saint-Saens，1835—1921年），1835年10月9日生于巴黎，祖籍是诺曼底人。他3岁习琴，5岁开始作曲，10岁举行演奏会，11岁人巴黎音乐学院，先后师从阿莱维、古诺等学习作曲。18岁时，圣-桑创作了第一首交响曲，同时，他也与李斯特结成好友。他先后担任巴黎的教会管风琴师和尼德迈耶音乐学校钢琴教授。1860年后，圣-桑开始了他创作的丰富和多产时期，数次举行个人作品音乐会，1868年获荣誉勋章，1881年当选为法兰西学院院士。晚年的圣-桑常到国外旅行，足迹遍及美国、北非、南美、东南亚等地。1921年12月16日，他逝世于阿尔及尔。

圣-桑一生从事创作达60余年，作品体裁丰富、数量众多，主要有：歌剧13部，其中较为著名的是取材于圣经的《参孙与达利拉》，整部歌剧充满他特有的优美旋律，并加进了希伯莱音乐因素；交响乐3部、交响诗4部；钢琴协

奏曲 5 部，其中第 2、4、5 首是现今各国钢琴家经常演出的曲目；多部管弦乐曲、器乐组曲、室内乐管风琴曲、康塔塔、清唱剧、宗教音乐、合唱曲、歌曲和戏剧配乐等，其中，以器乐组曲《动物狂欢节》（1886 年）和小提琴与乐队《引子与回旋随想曲》（1863 年）最为广大听众所喜爱。

圣-桑的作品旋律明晰动人，形式典雅严谨，常用复调手法，和声基本上是古典的，在配器上充分表现了法国乐派清晰、透明的特点。圣-桑的艺术反映着他的心灵，在他看来，艺术除了它自身之外，没有任何其他目的。他强调“为艺术而艺术”的理论，他的艺术不为任何的道德观、哲学观、责任感和信仰而效劳，它只是一种消遣。

二、弗朗克



弗朗克（Cesar-Aaguste Franck，1822—1890 年）是 19 世纪 70 年代以后法国乐派的代表人物。他于 1822 年 12 月 10 日生于比利时的列日，1837 年入巴黎音乐学院，先后获得钢琴荣誉大奖、赋格一等奖、管风琴二等奖。他 1844 年起定居巴黎，从此就以教授风琴和钢琴为生，工作繁重，较少有时间创作。1872 年他任巴黎音乐院管风琴教授，这以后的创作才达到成熟境地，产生了一系列优秀作品。1888 年，弗朗克任“民族音乐协会”主席，该协会在 1890 年首演的《四重奏》使他获得第一次巨大成功。1890 年，弗朗克逝世于巴黎。

弗朗克一生与其同时代的大师们相远离，过着谦虚而勤奋的隐居生活，通过自己内在的、沉思默想的艰苦努力，直至晚年终于取得巨大成就。

他的创作包括清唱剧、宗教音乐、交响乐、室内乐及钢琴曲、管风琴曲等，其作品在最初听众反应冷淡，后来逐渐受到欢迎。其中的知名之作有：钢琴曲《前奏曲 · 众赞歌与赋格》（1884 年），钢琴与乐队《交响变奏曲》（1885 年）、《小提琴奏鸣曲》（1886 年）、《d 小调交响曲》（1888 年）、《D 大调弦乐四重奏》（1889 年）等。

弗朗克的创作深受贝多芬和瓦格纳的影响，同时也受到巴赫的影响，作品风格与他同时代的法国音乐风格相去甚远，具有朗诵调式的曲调、自由转调的

和声、复调化的织体以及“循环曲式”等特征。他的创作对同时代和以后的法国作曲家如杜卡、德彪西、奥涅格等产生了深刻的影响。

三、福莱

福莱（Gabriel Faure，1845—1924 年）是法国“民族音乐协会”最早的成员之一。他于 1845 年 5 月 12 日出生于法国南部小镇巴米尔斯，1854 年入巴黎尼德迈耶音乐学校，这是一所由瑞士作曲家尼德迈耶建立的宗教音乐学校。在该校，福莱受教于圣-桑等名师，他先后获得了钢琴奖、管风琴奖、和声奖和作曲奖。1870 年普法战争中，他参加了国民自卫军的轻步兵队，战后在多处教堂从事音乐活动和进行音乐创作，1896 年任巴黎音乐院作曲教授，1905 年任该院院长，1909 年被评为艺术学院院士，1910 年被授予法国荣誉勋位。1924 年 11 月 4 日，福莱卒于巴黎。

福莱的创作继承了古典主义和浪漫主义的传统，并有所发展，特别是在和声语汇以及纤细的乐思处理方面预示了印象主义的出现。其主要代表作有：钢琴与乐队《叙事曲》（1881 年）、戏剧配乐《佩里亚斯与梅里桑德》（1878 年）和众多的室内乐、钢琴小品、声乐小品等。这些作品形式严谨，曲调优美，和声细腻，织体玲珑，表现含蓄，充满诗意（如常被演唱的艺术歌曲《月光》）。福莱被誉为“法国的舒曼”。



这一时期的法国作曲家还有西班牙裔的拉罗（Edouard Lalo，1823—1892 年）。代表作品有小提琴协奏曲《西班牙交响曲》，歌剧《伊斯国王》等。拉罗的音乐既有新古典主义的特点，同时又充满民族风格。



第八章　晚期浪漫主义音乐



第一节　晚期浪漫主义音乐概述



晚期浪漫主义处于19世纪、20世纪之交的年代（约1890—1910年），是衔接欧洲传统音乐与20世纪现代音乐的过渡阶段。

19世纪末20世纪初，资本主义社会进入垄断阶段，政治局面的变革影响着意识形态领域的动荡。“世纪末”的思潮迅速席卷了欧洲纷纭杂陈的文艺流派，虽然由于各国政治、经济发展的不平衡，欧洲音乐舞台依旧呈现出不同国家和不同作曲家之间风格个性迥然相异的景象，但消极、颓废的因素在音乐作品中的不断增长，却是此期间包括音乐艺术在内的各种文艺作品的共性表现。

与19世纪上半叶的音乐主流相比，此时期的音乐内容有了明显的变化——更加注重音乐的表现。作曲家们企望在纷乱的世界中寻觅精神的出路，他们在彷徨和苦闷中，执著地探索和徘徊，追求着个人的主观情感体验和表现某种哲理思想，但最终的答案却是充满着困惑和幻灭，于是，悲观绝望的情绪充斥于诸多作品中。随着音乐家们表现欲望的增强，音乐的风格也不断演变。为适应戏剧性的表现需要，乐队编制不断扩大，从而增强了音响的厚度和色彩；同时，钢琴作品的“乐队化”，歌剧中管弦乐队的地位得到极大提高，艺术歌曲出现了用交响乐队伴奏的新形式。

总之，晚期浪漫主义音乐既体现着浪漫主义思潮逐渐淡化的趋势，也影响着新的音乐艺术（如印象派）思潮的崛起。



第二节　意大利真实主义歌剧



文艺界的“真实主义（verismo）运动”兴起于19世纪晚期的法国，其代表是法国作家左拉（1840—1902年）；同时，意大利作家维尔加（1849—1922年）所写的大多描写故乡西西里岛的下层社会的小说中，也体现出鲜明的真实主义倾向。在这种思潮影响下而产生的真实主义歌剧，讲述着“生活的裂缝中的真实故事”。它们强调真实描写下层社会的面貌，反映下层人民的悲欢离合，着眼于感情冲动下产生的情变、纷争、妒杀为题材的激烈行动。在音乐创作上，力求用明晰简洁、通俗易懂的结构。作品旋律精美，悬念迭起，具有一种完美的舞台效果。

一、玛斯卡尼



玛斯卡尼（Pietro Mascagni，1863—1945年）生于意大利里窝那，曾就学于凯鲁比尼音乐学院和米兰音乐学院。1889年，音乐出版家孙佐尼欧举办创作比赛，征求独幕歌剧，玛斯卡尼以《乡村骑士》（*Cavalleria rusticana*）应征并荣获一等奖。这部歌剧于1890年在剧院上演，受到广大观众的欢迎，从此成为欧洲各国歌剧院中的经典剧目。

《乡村骑士》描写的是在西西里岛乡村中发生的一段情杀故事（青年士兵屠里杜与车夫阿尔菲奥为争夺情人而决斗），剧情简练、紧凑，极富戏剧性，矛盾冲突的展开同音乐结合巧妙，音乐富于地方色彩，旋律采用了西西里的民歌音调，清新秀美，富于表情。

玛斯卡尼的《乡村骑士》使他成为现实主义歌剧的先驱。他一生共写了17部歌剧，如《友人弗里兹》（1891年）、《伊丽丝》（1898年）、《假面具》（1901年）等。但只有《乡村骑士》一剧为世人所称道，他的其他歌剧均不及此剧。1935年，玛斯卡尼为讨好墨索里尼，写了歌剧《尼禄》。这部失败之作，给他带来了洗刷不尽的耻辱。第二次世界大战结束后，玛斯卡尼死于

罗马。

二、莱昂卡瓦洛



莱昂卡瓦洛（Ruggero Leoncavallo，1857—1919年），1876年毕业于那不勒斯音乐学院，1878年获博罗尼亚大学文学学位。他深受瓦格纳的影响，立志献身歌剧创作。1890年开始，受玛斯卡尼的歌剧《乡村骑士》的影响，他取材于现实生活，自撰脚本，写出了一部真实主义风格的典范之作《丑角》。这部歌剧于1892年5月17日在托斯卡尼尼（1867—1957年）的指挥下首演于米兰，大获成功。《丑角》剧情取自发生在意大利卡拉布里安的一件情杀案（一个演员在演出中谋杀其妻）。这部歌剧的音乐具有强烈的戏剧性，充满炽热感情的旋律所表现的痛苦和悲哀，与刻画喜剧演员面貌的精巧奇异的情调形成对比。主人公佟尼亚的音乐性格与抒情诚挚、滑稽可笑和紧张气氛相结合，奠定了歌剧喜悲剧的基调。《丑角》在刻画人物形象的心理和性格方面非常成功。它与玛斯卡尼的《乡村骑士》被认为是意大利真实主义歌剧的两大典范作品。

继《丑角》之后，莱昂卡瓦洛还写有几部歌剧，如《扎扎》（1900年）《波西米亚人》（1897年）等，但都远不及他的《丑角》那样流行。

玛斯卡尼和莱昂卡瓦洛开创的真实主义的歌剧之风，迅速波及欧洲各国，并曾使许多作曲家竞相模仿，风靡一时，在歌剧历史上留下了不可磨灭的痕迹。

三、普契尼

普契尼（Giacomo Puccini，1858—1924年），19世纪末20世纪初意大利最杰出的作曲家。

普契尼生于鲁卡城，他的祖父和父亲都是当地著名的音乐家，都曾写过歌剧。普契尼家境贫困，在亲友资助下，1880年入米兰音乐学院学习作曲。1883年，他的毕业作品《交响随想曲》获得很高评价，但他后来并没有发挥



自己写交响乐的才能而是毕生献身于歌剧创作。

普契尼的歌剧创作，是从真实主义起步的。作为意大利真实主义歌剧的代表人物，他写有 12 部歌剧，其中最著名且最具世界影响的当推《曼侬·列斯科》(1893 年)、《艺术家的生涯》(1896 年，又译为《绣花女》、《波西米亚人》)、《托斯卡》(1900 年)、《蝴蝶夫人》(1904 年)、《西部女郎》(1910 年)、《图兰朵》(1921 年) 等。

《艺术家的生涯》情节取自法国小说家的作品《波西米亚人》，描写的是 19 世纪 40 年代在巴黎拉丁区一群穷困潦倒的艺术家的生活情景，但普契尼却着眼于描述绣花女咪咪与诗人鲁道夫的纯真爱情悲剧。全剧中有许多动人且富于戏剧性的唱段。

《托斯卡》以法国大歌剧的风格写成，是反映历史英雄的题材具有写实主义性质。作品中描写了意大利女歌唱家托斯卡与画家马里奥·卡伐拉多西的恋爱悲剧，在音乐上着重感情的渲染，富于戏剧性的效果。如托斯卡所唱的《为了艺术，为了爱情》，卡伐拉多西所唱的《星光灿烂》都充满着强烈的艺术感染力，前者深入刻画了托斯卡的内心矛盾，后者表现了暴政下无辜牺牲者的悲剧性命运。

《蝴蝶夫人》的故事情节是：日本女子巧巧桑（即蝴蝶夫人）忠实于她对美国海军上尉平克尔顿的爱情，但经过日夜盼望的三载春秋，得来的却是一场骗局，她在悲痛欲绝之下拔剑自刎。这是一部抒情性的悲剧。普契尼在音乐中直接采用了《江户日本桥》、《樱花》等日本民歌来表明蝴蝶夫人的艺伎身份和天真心理，具有独特的音乐色彩，并在配器上借鉴了印象派的音响造型手法。

这种优美动听的旋律与近乎说话的声音相交叉，形成普契尼歌剧的一种特有的风格。

普契尼还写有一部“三联剧”(trittico)，1918 年首演于纽约，这部三联剧由《外套》、《修女安杰丽卡》和《贾尼·斯基基》构成。其中，《贾尼·斯基基》中的咏叹调《我亲爱的爸爸》，是作曲家最经典的旋律之一。

普契尼后期的作品追求离奇的情节、刺激性或表现暴力，如《西部女郎》，描写了美国西部垦荒年代血腥暴力的场面。他的最后一部歌剧《图兰

朵》取材于意大利剧作家卡洛·戈齐的同名神话剧，描写美丽的中国公主图兰朵（Turandot）择婿的故事。剧中采用了中国民歌《茉莉花》的音调，但其他方面并无中国特色。此剧尚未写完，普契尼便因病于 1924 年 11 月 29 日逝世于布鲁塞尔，剩下的部分由他的学生阿尔法诺续完，于 1926 年首演于米兰的斯卡拉剧院，大获成功。

普契尼继承了意大利歌剧的现实主义传统，借鉴和发展了威尔第晚期各民族乐派的艺术成就，创造了意大利歌剧新的形象性的朗诵和咏叙风格，塑造了一个个活生生的人物形象。他是继威尔第之后最重要的世界级歌剧作曲家，对 20 世纪的歌剧发展有着重大影响。



第三节　德国、奥地利的音乐



19 世纪末 20 世纪初，在德、奥音乐文化发展中起重大影响的两位作曲家是马勒和理查·施特劳斯。

一、马勒



马勒（Gustav Mahler，1860—1911 年）是奥地利作曲家、指挥家，19 世纪末晚期浪漫主义音乐的代表人物之一。他出生于波西米亚一个犹太人家庭，1876 年入维也纳音乐学院学习钢琴和作曲，师从布鲁克纳。1877—1879 年马勒在维也纳大学学习哲学，1880 年毕业，先后在布拉格、莱比锡、布达佩斯、汉堡、维也纳等地担任指挥，他高超的指挥才能令世人瞩目，特别是他在 1897—1907 年任维也纳皇家歌剧乐长兼指挥期间，使该剧院经历了其最辉煌的时期，马勒也因之成为近代欧洲最伟大的指挥家之一。

1907 年，马勒去美国，任纽约大都会剧院和纽约爱乐乐团指挥。旅居美国的 4 年期间，他每年都要回国度假和从事音乐活动，1911 年 5 月 18 日因心脏病逝世于维也纳。

马勒生前以指挥家著称。他是近代杰出的乐队指挥之一，他的指挥表现深刻、严谨，组织力强，对近现代指挥艺术的形成和发展影响深远，作为作曲家得到普遍承认是在他去世之后。马勒一生共完成了9部交响曲（《第十交响曲》仅完成了一个乐章《柔板》）和一部大型交响声乐套曲《大地之歌》，还有40余首艺术歌曲。其作品大多具有深邃的内容和哲理性，时有悲剧色彩及泛神论或宗教思想的流露。其主要艺术特点是：形式宏大，配器手法卓越，充分发挥管弦乐的交响性；其风格气势磅礴，乐思繁复，又富有民间音乐的质朴感，他直接继承和发展了贝多芬交响曲的风格。

《第八交响曲》是马勒一部规模最大的作品，除了使用一个相当规模的交响乐队外，还有两个混声合唱队，一个童声合唱队和七位独唱家参加演出，因此这部作品常被人们称为“千人交响曲”。马勒把这部交响曲看做他以前所有几部交响乐的总结。交响乐的后半部采用了歌德《浮士德》第二部的最后一场作为歌词，马勒像贝多芬一样，宣扬了人们普遍的兄弟之爱。由于“千人交响曲”的规模太大而限制了作品的演出机会。

交响声乐套曲《大地之歌》是为乐队、男高音和女低音（或男中音）写的音乐作品。全曲由六个乐章组成，一、三、五乐章由男高音独唱，二、四、六乐章由女低（或男中）音独唱。歌词选用了我国唐代诗人李白、孟浩然和王维等人的七首诗，但这些诗经由汉斯·贝特翻译之后，几乎完全失去本来面目。原诗分别为：李白的《悲歌行》、《采莲曲》、《春日醉起言志》，王维的《送别》，孟浩然的《宿业师山房侍丁大不至》，另外两首诗来源不详。马勒根据自己的理解对它们进行了再创造，六个乐章的标题分别为：《愁世饮酒歌》、《寒秋孤影》、《青春》、《咏美人》、《春醉》、《送别》。

马勒的作品以其哲理性的深奥和伤感性的内向，不易为听众所理解。作为维也纳古典交响乐传统的最后一位德奥作曲家，他的音乐在风格上是浪漫主义的延续，也是通向20世纪无调性音乐的桥梁，“世纪末”的音乐风格和作曲家特定的情感表达方式已在他身上得到明显的体现。

二、理查·施特劳斯

理查·施特劳斯（Richard Strauss，1864—1949年），1864年1月11日出生于慕尼黑，他父亲是一个乐队的乐师。家庭的音乐环境，使他很早就开始了



音乐学习，接受古典主义音乐的熏陶，先后学习过钢琴、小提琴和音乐理论。他10岁时开始作曲，17岁时写出了第一部交响乐。

1882年，理查·施特劳斯在慕尼黑大学攻读哲学、美学和艺术史等课程，同时还进行音乐创作。1885年，理查·施特劳斯的音乐才华引起了德国著名指挥家彪罗的注意，彪罗任命理查·施特劳斯为迈宁根宫廷乐队的副指挥，在彪罗的面授下学习指挥，不久又继任首席指挥，开始了他光辉灿烂的指挥生涯。他先后担任过许多著名歌剧院（或乐团），如慕尼黑歌剧院、魏玛宫庭歌剧院、柏林爱乐乐团、柏林皇家歌剧院、维也纳皇家歌剧院的指挥，成为德国音乐界的最高权威之一。

理查·施特劳斯的创作成就突出表现在交响诗方面。1887年，他根据去意大利旅行的印象，采用了瓦格纳的创作手法和风格，写了交响诗《意大利之行》，引起了音乐界的极大反响。之后，他继续创作的交响诗和描绘性的交响曲，成为他最重要的创作体裁。在这方面重要的作品有《唐璜》（1888年）、《死与净化》（1889年）、《查拉图斯特如是说》（1896年）、《唐吉诃德》（1897年）、《英雄的生涯》（1898年）和《家庭交响乐》（1903年）等。

此外，他还创作有歌剧《莎乐美》（1905年）、《埃莱克特拉》（1909年）、《玫瑰骑士》（1911年）等。他临终前不久（1948年）创作了4首管弦乐队伴奏的歌曲：《春天》、《九月》、《沉眠》、《晚霞》。他的歌曲创作继承了沃尔夫歌曲创作的特点：强调朗诵性、戏剧性，注重伴奏的表现作用。

理查·施特劳斯的音乐出现在两个世纪之交，既写了上一个世纪人的痛苦、挣扎，也写了下一个世纪人的欢悦、迷惘。第一次世界大战前的理查·施特劳斯在音乐语言上、乐曲的形式结构上，与德国古典传统还保持着相当密切的联系，也表现了他在艺术创作上的才能。

第一次世界大战以后，理查·施特劳斯一直忠实地为德国法西斯反动统治服务。1933—1935年，他出任“第三帝国音乐局总长”（纳粹政府国家音乐局总监），20世纪40年代他在维也纳同纳粹党来往频繁，借以保护自己；第二次世界大战后被列为战犯受审于慕尼黑特别法庭，后宣判无罪；1949年9月8日在巴伐利亚去世。

理查·施特劳斯的乐风和技法标志着19世纪末叶晚期浪漫主义向20世纪“新音乐”的过渡。



第四节　俄罗斯音乐



19世纪末20世纪初的俄罗斯音乐界，有两颗璀璨的明星在闪烁，那就是拉赫玛尼诺夫和斯克里亚宾。前者代表了俄罗斯后期浪漫派音乐，后者则代表了俄罗斯的早期现代派音乐。

一、拉赫玛尼诺夫



拉赫玛尼诺夫（Sergel Vassilievitch Rachmaninov，1873—1943年）是俄国著名的作曲家、钢琴家、指挥家，出生于一个贵族家庭。他1883—1885年在圣彼得堡音乐学院学习，1885—1888年在莫斯科音乐学院学习，先后毕业于钢琴系和作曲系。毕业后他在国内外演奏，取得成功，并任莫斯科皇家大剧院指挥。他以钢琴家、作曲家、指挥家的三重身份活跃于乐坛。

拉赫玛尼诺夫早期的创作深受柴可夫斯基的影响，代表作品有《升c小调前奏曲》（1892年）、《第一钢琴协奏曲》（1891年）、《第二钢琴协奏曲》（1900年）、《第二交响曲》（1907年）、《第三钢琴协奏曲》（1909年）、交响诗《死亡岛》（1909年）等。

1917年十月革命后，拉赫玛尼诺夫离开祖国，于1918年定居美国。此后的25年流亡生活，使他饱受思乡之苦。这期间他担任过波士顿交响乐团的指挥，主要从事演奏活动，还创作有《第四钢琴协奏曲》（1926年）、钢琴与乐队《帕格尼尼主题狂想曲》（1934年）、《第三交响乐》（1935年）、《交响舞曲》（1940年）等作品。

第二次世界大战期间，身在异乡的拉赫玛尼诺夫关心着祖国的安危，他多次将自己的音乐会收入捐赠给祖国，以表示自己的爱国之心。1943年3月28日，拉赫玛尼诺夫因病逝世于美国的加利福尼亚。

作为作曲家，拉赫玛尼诺夫的作品有：3 部歌剧、3 首交响曲、1 首交响诗、4 首钢琴协奏曲、24 首前奏曲及大量的钢琴独奏曲、室内乐和声乐曲，其中最能体现拉赫玛尼诺夫风格的是钢琴音乐。他所写的钢琴音乐技艺精深，充分发挥了钢琴的音响性能及表现力，带有乐思丰富的幻想性和气势宏大的交响性。如《帕格尼尼主题狂想曲》中的一段行板，旋律脍炙人口；第二、第三钢琴协奏曲中，都富于俄罗斯式的宽广与深沉气质对比。

《第二钢琴协奏曲》是他最成熟的作品之一，虽然用的是 c 小调，但全曲却充满了明朗的情绪。宽广悠长的歌调贯穿着整个乐曲，同时又有刚健有力的性格。

拉赫玛尼诺夫的 80 多首艺术歌曲在俄罗斯艺术歌曲中占有独特的地位，以《春潮》、《在静夜里》、《这儿多么好》为代表的浪漫曲旋律舒阔流畅、情绪明朗清新，同时钢琴伴奏起着重要的作用。如《春潮》，在舒展的旋律下，涌动着以 16 分音符为主的钢琴分解音型伴奏，唱奏相得益彰，充满着盎然的诗意。

拉赫玛尼诺夫的音乐创作，继承了俄罗斯音乐文化的传统，保持着 19 世纪浪漫主义的艺术观。在作品中他力图以普通人易于理解的方式，表现一个忠实诚挚的普通人的思想感情。他坚持晚期浪漫主义风格，抗拒着西方现代派音乐的影响，发扬了柴可夫斯基深刻的抒情性和戏剧性，动人而有诗意地表现着他生活的那个时代中的知识分子的思想感情。同时，作为钢琴家，他是俄罗斯钢琴学派的代表人物；作为指挥家，他对格林卡和柴可夫斯基歌剧的解释作出了重要贡献。

二、斯克里亚宾



斯克里亚宾（Alexander Nikolaievich Skryabin，1872—1915 年），1872 年 1 月 6 日出生于莫斯科的一个贵族家庭。他自幼便显示出多方面的艺术才能，具有敏感的天性，好沉思冥想，易热情冲动。1888—1892 年他在莫斯科音乐学院与拉赫玛尼诺夫同窗，师从塔涅耶夫和阿连斯基学习作曲，师从萨福诺夫学钢琴。1892 年，斯克里亚宾以优异的成绩毕业于钢琴系，荣

获金质奖章。
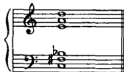
毕业后，斯克里亚宾开始了他紧张的演奏活动，曾到法国、荷兰、比利时和德国演出。他的钢琴演奏，以无比丰富敏锐的色彩变化和踏板的巧妙使用，令人瞩目。1898—1903 年间，他应聘担任莫斯科音乐学院钢琴教授并坚持创作。

斯克里亚宾的早期创作深受肖邦及李斯特的影响，音乐富于浪漫色彩和幻想性，也不乏戏剧性的激情，尤其擅长写抒情性的钢琴小品。其早期作品均系钢琴曲，写有 1 部钢琴协奏曲，10 首玛祖卡，12 首练习曲，24 首前奏曲，2 首即兴曲等。前后创作奏鸣曲 10 首，以及其他各类钢琴小品若干首。其中第三钢琴奏鸣曲（Op. 23，1898 年）代表了作曲家风格的转变。该作品 4 个乐章，打破了传统钢琴奏鸣曲的结构，呈现出轮廓模糊、含义诡异的“点描”风格。

自 1900 年起的几年间，斯克里亚宾的创作领域主要是交响曲，共写了 3 部交响曲，其中《第三交响曲》又称“神圣之诗”，由“斗争”、“喜悦”和“圣游”三个乐章组成，体现人们同敌对力量斗争的艰辛、愉悦和欢乐，气势宏伟磅礴。

1904 年，斯克里亚宾辞去教学而专事创作。此间，他主要旅居瑞士、巴黎和布鲁塞尔等地，也常到其他国家演出。由于社会的动荡和各种文化思潮的影响，他潜心哲学，探讨人生、道德、艺术等问题，逐渐倾心神秘主义、唯我主义。他的这种思想早在 19 世纪末就已形成，到 20 世纪初达到极端。所以，他后期的音乐创作转向了极端主观唯心主义，显现出一种抽象、玄虚的风格。为了表现深邃的内容，他不断探索新的艺术手法和方式，尽力摆脱俄罗斯和欧洲音乐传统的束缚。他首先在和声方面进行了尝试，他的作品摒弃了调性及对主音的倾向，使用了一个包括纯四度和增、减四度的六个音的和弦来替代三和弦和声，见谱例 8-1 所示。

【谱例 8-1】



这个和弦在他的交响诗《普罗米修斯》中完全占据了支配地位，所以又被称做“普罗米修斯和弦”或“神秘和弦”。斯克里亚宾将这种和声结构作为他以后创作的基础，其精确度可与勋伯格的十二音体系媲美。然而，重要的意义在于它是一个信号、一个象征，标志着由三度叠置组成的传统和声结构的统治地位已发生了动摇，以调性概念为基础的功能和声体系已面临瓦解的局面，这无疑是现代音乐即将诞生的曙光。

他晚期的代表作有：管弦乐《狂喜之诗》（1905—1908 年），交响诗《普罗米修斯》（又名“火之诗”，1908—1910 年），钢琴奏鸣曲 10 首。其中，《普罗米修斯》的演出采用了大型乐队、管风琴、合唱以及“色彩键盘”。“色彩键盘”系 1895 年英国人里明顿发明的“色彩风琴”，演奏时能同时在银幕上呈现出各种与音乐相联系的色彩。斯克里亚宾把灯光色彩列入一张与之相应的和弦对照表中：C—红，G—橙，D—黄，A—绿，E—月白，B—同 E，#F—蓝，bD—紫，bA—紫红，bE—铁灰，bB—同bE，bF—绛红。这部作品系交响乐、协奏曲、大合唱和“光”的结合，体现了斯克里亚宾对创作“综合艺术作品”的指导思想。



1913 年，斯克里亚宾想再次创作这类“综合性艺术作品”《宗教神迹剧》，但连序幕也未写完，就在 1915 年 4 月 27 日因病卒于莫斯科。

斯克里亚宾的音乐在第一次世界大战后曾风靡一时，继而又绝大部分被人忽略，这与他哲学思想的神秘和创作手法的“超前”是分不开的。他的创作是他所处时代各种矛盾的一种反映，他对创作手法的革新不仅为俄罗斯现代音乐的产生奠定了基础，也是无调性音乐和音乐光色手法的肇端。他是 19、20 世纪之间俄罗斯音乐界中的一颗明星。



第九章 印象主义音乐



第一节 印象主义音乐概述



印象主义音乐（impressionist music）是指19世纪末、20世纪初由法国作曲家C. 德彪西首创的一种音乐风格。

“印象主义”一词借用自美术。1874年巴黎“落选者沙龙”展出画家莫奈一幅题为《日出印象》的绘画，引起嘲笑和议论，此后人们把艺术理想和表现手法大致与之相似的画家如E. 德加、雷诺阿等称为“印象派”。他们反对学院派的保守思想，热爱大自然，面向现代生活，采取在户外的阳光下直接描绘景物的方法，在光与色的变化中表现对象的整体感与周围的气氛，对绘画的发展有很大影响。印象派音乐作为一种创作手法存在已久，只是象征主义文学和印象派绘画促成了它的繁荣。浪漫派音乐家们如李斯特、瓦格纳、格里格、斯克里亚宾等人的音乐似乎都隐含着印象派音乐的某种特色。1887年，法兰西美术研究院的评委指责德彪西在罗马进修时的交响组曲《春天》结构不明确，要他“警惕模糊的印象主义”，这是音乐界中首次用到“印象主义”一词。1894年德彪西的《弦乐四重奏》在布鲁塞尔首演时，评论家开始用“印象主义”加以赞扬。1905年以后，此词常用以概括德彪西及其风格与他接近的音乐，不再带有贬意。

印象主义音乐的基本特征是：

（1）在曲调发展上避免使用浪漫主义音乐中常见的重复、扩充、展开等表现手段，而以短小的曲调细胞组合成一种新颖的动机语汇。声乐曲调与语言音调紧密结合，近似朗诵；器乐曲调也很少有气息宽广的线条。

（2）在节奏上喜欢使用复节拍与复节奏，节拍不规则地细分减弱了推动

力，呈现松散流动的状态。

(3) 重视调式的表现力，常用五声音阶、中古调式及全音音阶，常避免出现明确的收束式，出现多调性因素。

(4) 在和声上，功能和声不再被强调，和弦结构多样，色彩丰富。

印象主义音乐的代表人物主要是德彪西和拉威尔，二者皆为法国人。此外，还有英国的戴留斯、西班牙的法雅、意大利的雷斯比基、德国的雷格等。



第二节 德彪西的音乐



德彪西（Claude Debussy，1862—1918 年），1862 年 8 月 22 日出生于法国巴黎近郊。他的幼年生活动荡不安，1872 年入巴黎音乐学院钢琴系，1880 年转入作曲班，并开始了初期的创作活动。1880 年、1881 年他曾利用假期去俄国任富孀梅克夫人的家庭教师，并随她到意大利、俄国和奥地利旅行，接触到俄罗斯音乐，深受穆索尔斯基的影响。



1884 年，德彪西以康塔塔《浪子》获得罗马大奖，1885 年去罗马进修，1887 年返回巴黎。在巴黎，德彪西吸收各种艺术营养，广泛结交文学艺术各流派的精英。1889 年在巴黎博览会上由里姆斯基·科萨科夫指挥演奏了“强力集团”的作品，同时还有来自印度尼西亚的“佳美兰”乐队所带来的奇异、迷人的音响，以及瓦格纳的乐剧《罗恩格林》等，对德彪西音乐风格的形成，以及艺术理想的实现产生过重要的影响。他除了有大量的作品问世外，还为多种音乐评论刊物撰写文章，表现自己的音乐美学观。自 1907 年始，他还出访过伦敦、维也纳、罗马等地，指挥、主持自己作品的演出。其声望与日俱增，曾入选法国研究院。

在生命的最后几年，他备受疾病的折磨，1918 年 3 月 25 日，在德国人的炮声中逝世于巴黎。

德彪西的创作大致可分为三个时期。

早期（1884—1890 年），他在巴黎音乐学院接受全面的音乐教育，在古典

音乐、浪漫主义音乐和民族乐派的影响下从事音乐创作。此间他的主要作品有：康塔塔《浪子》（1884 年），交响组曲《春》（1887 年），钢琴与乐队《幻想曲》（1889 年），钢琴曲《两首阿拉伯风格曲》（1888 年），《贝加莫组曲》（1890 年，其中包括《月光》）及一些歌曲等。这些皆为影响不大之作，但在不时显现着传统技法的烙印的同时，已见其独特风格的端倪。

中期（1890—1910 年），这 20 年是标志着德彪西创作的成熟，并奠定其重要作曲家地位的阶段。此期间的代表作品有：歌剧《佩莱亚斯和梅丽桑德》（1892—1902 年），管弦乐曲《牧神午后》（1892—1894 年）、《夜曲》（1893—1899 年）、《大海》（1903—1905 年）、《意象集》（1906—1909 年），钢琴曲《意象集》（1905—1907 年）、《版画集》（1903 年）、《儿童角落》（1906—1908 年）等。

德彪西此时期创作的管弦乐曲奠定了印象主义管弦乐的基础，而几部钢琴曲集进一步创造了新的和声语汇，展现出新的音响世界，成为印象派钢琴音乐风格的代表之作。《佩莱亚斯与梅丽桑德》是一部 5 幕 12 场的歌剧，脚本源自比利时象征主义剧作家梅特林克的同名戏剧。作品描述了两位主人公的爱情故事。音乐采用了适合法国语言的朗诵旋律风格，远离和声逻辑，注重纯粹音色，营造了一种神秘和幽幻的意境。它是印象主义歌剧的经典作品。

晚期（1910—1918 年），由于战争及健康等原因，德彪西晚期的创作量明显减少。其主要作品有：神秘剧《圣塞巴斯蒂安的殉难》（1911 年），3 部芭蕾音乐——《卡玛》（1912 年）、《游戏》（1913 年）、《玩具箱》（1913 年），歌曲《马拉美的三首诗》（1913 年），《十二首钢琴练习曲》（1915 年）以及 3 首室内乐奏鸣曲等。这些作品体现出两种倾向，一种是音乐语言的继续复杂化，突破了传统的和声与形式的约束，出现了多调式因素；另一种是回复到法兰西古典器乐曲的传统道路，两者都预示了 20 世纪音乐的发展方向。

在德彪西的众多作品中，深得推崇、流行最广的首推管弦乐《牧神午后》和《大海》。《牧神午后》是受法国象征派诗人马拉美的同名诗歌的启发而创作的。这首诗展现了古代异教徒所在的地方的景色，它描述了古代神话中半人半羊的牧神，在午后醒来，有一种飘忽不定的感受。

《牧神午后》这部作品被公认为是印象派音乐的第一范例，它树立了印象主义的独特风格，成为世界印象主义管弦乐的奠基作品。《大海》的写法和音乐表现与《牧神午后》有异曲同工之妙，它是德彪西最大的一部交响性作品。

由三个不同内容的乐章组成，但每个乐章之间又有内在的联系，统一构成一部完整的作品。它表现了“海”的景色及其动态的性格，在时间和空间上给人以完整的海的印象和对海的幻想。

此外，德彪西的钢琴作品也是现代钢琴艺术中必不可少的一部分，许多曲目经常出现在音乐会上，流传在钢琴音乐爱好者中，如《月光》、《棕发女郎》、《水中倒影》、《沉没的教堂》和《阿拉伯风格曲》等。

德彪西是法国音乐史上最富有创造性的作曲家之一。他的音乐向人们展示了一个新颖的天地，他在音阶、调式、和声及结构等音乐语言方面有着独到的创新，为现代音乐的产生和发展奠定了基础；其不足之处在于创作视野比较狭窄，艺术追求比较单一，但这并不妨碍他在自己创作领域里达到前所未有的最高成就。



第三节　拉威尔的音乐



拉威尔（Maurice Ravel，1875—1937 年）出生于法国与西班牙交界的西布尔，兼有两国的双重血统。他 11 岁开始学习钢琴与和声，14 岁考入巴黎音乐学院钢琴预科班，两年后转入钢琴班，同时还学习对位与作曲。拉威尔在音乐学院共学习了 15 年，由于在学习与作曲上不受学院派规则的约束，致使 4 次参加罗马大奖赛均未获奖。拉威尔早期的作品就是在音乐学院为参赛和毕业后几年间所创作的。此期的代表作品有：钢琴曲《古风的小步舞曲》（1895 年）、《为悼念一位夭折的公主而写的帕凡舞曲》（1899 年）、《水的嬉戏》（1901 年）、《小奏鸣曲》（1905 年），以及《弦乐四重奏》（1903 年）等。这些作品吸收了印象派的音乐成果，也受到李斯特、里姆斯基·科萨科夫的影响，但总是基于传统和声，结构明晰，色彩明亮，形象生动。

1905 年以后，拉威尔进入创作的第二阶段——成熟时期。他以自己高超的配器技巧，扩展了各种乐器的演奏性能，丰富了管弦乐队整体的表现力，作品织体严谨精练，音响绚丽多彩，成为世界公认的管弦乐大师之一。这一阶段的主要作品有：钢琴组曲《镜》（1905 年）、《夜之幽灵》（1908 年）、这两部作品的和声写法与钢琴技巧都比较复杂，此外还有《西班牙狂想曲》（1907 年）、管弦乐曲《鹅妈妈》（1911 年）等。

第一次世界大战期间，拉威尔曾应征服役两年（1915—1917年），当过陆军货车驾驶员，战争损害了他的健康，因此第一次世界大战后作品数量减少。

拉威尔创作的第三阶段是自第一次世界大战后到他去世这20年间。此期间他更加重视吸收民间音乐素材并将其融为自己富于个性的音乐语言中的一部分，增强了旋律性，减少了色彩性，创作手法显得更加成熟。其代表作品有：钢琴曲《库普兰之墓》（1917年）、《小提琴奏鸣曲》（1927年）、《大提琴奏鸣曲》（1922年），管弦乐曲《波莱罗》（1928年），两部《钢琴协奏曲》（1930年、1931年，其中一首只用左手弹奏）等。还完成了穆索尔斯基的钢琴套曲《图画展览会》的配器工作。

1932年10月，拉威尔从欧洲旅行归来，遭遇了一场车祸，头部受伤，从此便丧失了工作能力。1937年12月28日逝世于巴黎。

拉威尔是一位善于把民间因素结合到自己音乐语言中的能手，经他消化后的波莱罗等民间舞曲既富于原味又显示出强烈的个性。

拉威尔是继德彪西之后的又一位印象派音乐大师，是法兰西民族音乐艺术特色的又一体现。



印象派音乐家的活动多属于19世纪范畴，它作为一种新的艺术风格曾启迪了20世纪初一大批作曲家进行创作，开辟了一个梦幻和令人着迷的音乐世界。但它的题材、内容只是对自然景物进行描绘，缺乏深刻的思想性和社会意义，因而仅盛行于20世纪初，不久就被新的音乐风格和音乐流派所代替。



第十章　20 世纪的现代音乐



第一节　20 世纪音乐概况



当历史的车轮驶入 20 世纪，新的世纪的钟声奏响了新的音符，西方音乐历史又掀开了五光十色的一页。各种变幻不定的新思潮流派，众多个性突出的作曲家，不拘一格地突破传统模式的音乐创作手段，以及古典和现代、专业和民间相掺杂的音乐生活现象，构成了 20 世纪音乐复杂而丰富的总貌。

20 世纪初，巨大而频繁的社会变动，使人们处于一个新的社会环境和文化潮流之中，那种维系了几个世纪的西方社会观念，以及建立在这种观念之上的艺术审美标准都遇到了强有力的挑战。在音乐艺术领域，一些古典乐派、浪漫乐派的音乐大师以及他们的作品，已失去了以往的统治地位。音乐的发展经历着一个巨大的变革：打破了使用数百年的音乐法则，改革了长期沿用下来的各种音乐要素的定义，拓宽了人们的音乐思维领域，寻找和运用了一些新的音乐表现手法。

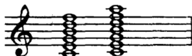
与传统和古典的西方音乐相比，现代音乐在节奏、和声、旋律和配器等诸方面都有着它新的技法和风格。在节奏方面，现代作曲家们开拓和发展了节奏所应有的表现能力，他们首先把身体的各种运动，尤其是艺术类的运动作为一种特殊的表现形式，以音乐的节奏来适应动作的变化，进而把音乐的节奏从传统的、规整性的枷锁中解放出来。

在这方面最有代表性的就是斯特拉文斯基及其知名作品《春之祭》。其次，作曲家们将音乐脱离了二拍子、三拍子、四拍子这样的标准形式，探索采用各种以奇数为基础的节拍的可能性，过去常见的$\frac{2}{4}$、$\frac{3}{4}$、$\frac{4}{4}$拍子被$\frac{1}{4}$、$\frac{5}{7}$、

$\frac{7}{4}$拍子所代替，一些过去从来不曾使用过的节拍符号以及各种不对称的节奏型也到处可见，从而动摇了以往音乐在节奏上的那种稳定感。除此之外，现代作曲家们对节奏的探索还有多种其他“行动”，如运用纵向上不同进行的“复节奏”，频繁地变换节拍符号等。
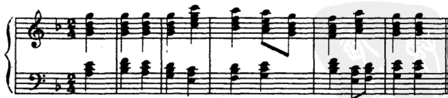
在和声方面，现代作曲家创造了与传统和声不同的和声体系。在传统的三和弦、七和弦基础之上，向上叠加，形成十一和弦或十三和弦，见谱例 10-1 所示。

【谱例 10-1】



十一和弦是主、属两个和弦的叠置，它包括了主、属两种和声功能，而十三和弦则集主、属、下属三种基本功能于一体。这是新时代杰出成就之一——复和声。这就形成了两个或三个和声流，互相影响的和声流为和声空间增加了新的范围。谱例 10-2 所示是复和声的一个著名例子，取自斯特拉文斯基的《彼得鲁什卡》。
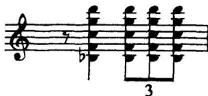
【谱例 10-2】



两个和声流的冲突产生出明亮而雄浑的音响，体现了作曲家的创作意图，

增加了声音的体积，也增加了传统三和弦的趣味性。后人把这种传统和声中的两种和弦组合在一起的手法称为音乐中的蒙太奇。此外，在和弦构成上还采用了与传统和弦的三度叠置不同的四度、五度甚至二度音程来叠置和弦。最初使用四度和弦的如前面提到过的斯克里亚宾的“普罗米修斯和弦”，谱例 10-3 所示是斯特拉文斯基《春之祭》中以五度音程堆起来的一个和弦。

【谱例 10-3】



在巴托克的《小宇宙》中，有以二音程组合而成的和弦，其结构为 G A C D 或 A B D E。在旋律方面，现代作曲家们的理想是按照旋律内部发展的韵律一直向前，尽量减少对它的限制，任其发展，这样常出现一些令人感到“意外”的旋律，乐句长短不一，段落结构模糊。同时，旋律与其他音乐要素同时构思，很少出现先写旋律后再配器的现象；旋律朝着器乐化的方向发展，音乐的表现是建立在整体基础之上、按整体的协调来实现的。20 世纪的音乐旋律中常出现难以演唱、不太和谐的增、减音程，有时常常是没有调性的，这对演唱者和听众都提出了新的要求。

在配器方面，20 世纪乐队写法的决定性因素是向线性织体的转变。作曲家们常把乐器的结构拉开，喜欢使用乐器的不平常音区，并要求每一乐器的音色都突出在总体之上，以显示其独特性。在乐队中，弦乐组已失去以往作为乐队基础的传统地位，而一些在过去被人忽视的管乐器逐渐处于比较显著的地位；对于钢琴，这件在浪漫主义时期出色的独奏乐器，在现代音乐中则发挥了打击乐器敲击节奏的功能。这些都表现出了现代作曲家们在配器手法上与传统的不同。

在现代的政治、经济、科学，以及其他艺术思潮的影响下，在音乐艺术本身内在规律的作用下，西方传统音乐的基本法则相继被打破了；在这个过程

中，由于各个作曲家所采取的途径、手段不同，因而流派之间、作曲家之间以及作品之间都显现出比历史以往任何时候都更为复杂的面貌。概括来看，主要有这样几个流派：表现主义、新古典主义、新民族主义和第二次世界大战后出现的其他流派（序列音乐、偶然音乐、电子音乐、具体音乐等）。



第二节　表现主义音乐



表现主义（expressionismus）音乐是紧跟在印象派之后产生的、在美学思想和创作技巧上都与印象派截然不同的第一个现代音乐流派。

表现主义是在第一次世界大战前出现于德国的一种艺术流派，第一次世界大战后在欧美风靡一时，在美术、建筑、戏剧、小说、诗歌、电影等领域，都产生巨大影响。在音乐方面，表现主义者为音色自身而探索，不考虑任何外部的关系和影响，只运用“音乐的原理”追求“音乐化”运动（musicalization）。表现主义音乐的代表人物是勋伯格（Schoenberg）和他的两个弟子贝尔格（Berg）、威伯恩（Webern），他们三人也被称做“新维也纳乐派”。

表现主义音乐，是针对法国印象派所强调的，对自然中的朦胧光色、虚无缥缈事物的描写的尖锐反驳。他们主张艺术要表现人类的思想本质和心灵世界；他们追求形式上的绝对自由，抛弃印象派的玄妙模糊，力求音乐表现的简洁、单纯、明快和热烈。

表现主义音乐的突出特征是无调性，八度中的十二个音的地位同等重要，不再区分变化音和自然音，没有显示调性的中心音。勋伯格在20世纪20年代系统提出了无调性作品的结构原则——“十二音体系”，这个体系对20世纪新音乐产生了广泛而深刻的影响。

一、勋伯格

勋伯格（Arnold Schoenberg，1874—1951年）生于维也纳，曾做过银行小职员以维持生计，同时，自学作曲和大提琴。20岁时，曾师从青年作曲家A.采姆林斯基（Zemlinsky，1872—1942年）学习过几个月的对位法，这是他得

到的唯一的音乐教育课程。作为作曲家，勋伯格主要靠自学成名。

1901 年，勋伯格到柏林任一个乐队的指挥，后到斯特恩音乐学院任教。此后，他来往于维也纳和柏林两地，几乎没有中断过教学活动。

第一次世界大战时，勋伯格应征入伍，在奥军服役两年。第一次世界大战后，继续在维也纳和柏林两地从事教学活动。1925 年接替布索尼，任普鲁士艺术学校作曲教授。希特勒上台后，由于勋伯格是犹太人，纳粹政府解除了他在普鲁士艺术学校的职务。1933 年，勋伯格到了美国，先在南加利福尼亚大学和洛杉矶加利福尼亚大学任教。1940 年入美国国籍，1951 年卒于洛杉矶。

勋伯格的创作可分为三个时期。

早期：受瓦格纳、马勒和理查·施特劳斯的影响，采用晚期浪漫主义风格。代表作有弦乐六重奏《升华之夜》（1899 年）、交响诗《佩莱亚斯与梅里桑德》（1902 年）、大合唱《古列之歌》（1900 年）等。

中期：从 1908 年起，勋伯格的创作进入无调性阶段。代表作品有单人剧《期待》（1909 年）、说白歌剧《月迷的皮埃罗》（1912 年）、《五首管弦乐小品》（1909 年）、独幕音乐剧《幸福的手》（1913 年）等。在这些作品中，勋伯格达到了一个具有高度个人风格的表现手法。《期待》是一出独角戏，一个角色的歌剧，它描写一个女人在夜间的森林中寻找她的情人时的活动、反应和思想表现。



后期：1923 年以后，勋伯格采用十二音方法作曲。从 1915 年到 1923 年，勋伯格经历了 7 年创作上的沉默，酝酿出一种新的创作方法，形成了“十二音音乐”。作曲家用半音阶中的 12 个音，自由组成一个音列，音列可以原形使用，也可以逆行、倒置、倒置逆行。这四种音列形式可移置于半音阶的任何高度，从而可形成 48 种样式。音列中的各音既可相继出现形成曲调，也可同时出现形成和弦，以此构成全曲。

勋伯格在后期基本上采用十二音技法进行创作。其重要作品有《乐队变奏曲》（1926—1928 年）、《小提琴协奏曲》（1935 年）、《钢琴协奏曲》（1942 年）、《华沙幸存者》（1947 年，朗诵，童声合唱及乐队）、歌剧《摩西与亚伦》（1951 年）等。其中，《华沙幸存者》是作曲家在 12 天里一气呵成的杰作。该作品的十二音音列原

形为#FGC ♭A ♭F ♭E ♭B #C A D F B，根据它作出48种变形处理，加上各种灵活的节奏、音域和音色变化，呈现出一个崭新的音乐世界，饱含作者丰富的情感和悲悯情怀，象征着一个犹太人的全部尊严。

勋伯格的创作除早期作品外，大多难以被人理解，当时经常遭到冷遇。在他死后，对他的音乐的评价也存在争议，但无论如何，他的无调性音乐和十二音音乐对20世纪的音乐发展产生了巨大影响。他还写有重要的理论著作《和声学》、《作曲基础》及《风格和思想》等。

勋伯格与其两大弟子贝尔格和威伯恩，在音乐史上被称为“新维也纳乐派”，以有别于海顿、莫扎特和贝多芬的“维也纳古典乐派”。

二、贝尔格



贝尔格（Alban Berg，1885—1935年）是“新维也纳乐派”的重要成员之一。他生于维也纳，少年时期即显露作曲才华，在无人指导的情况下写了约70首歌曲和钢琴曲，这些作品深受浪漫主义的影响。他1904—1910年师从勋伯格学习，接受了勋伯格的创作思想与技法，转向无调性的音乐风格。

第一次世界大战期间，贝尔格应征在奥军服役，第一次世界大战后发表了他在战前就开始酝酿的歌剧《沃采克》。这部歌剧于1925年在柏林首演并获得成功，成为贝尔格最著名的作品，也是20世纪的代表性歌剧之一。在以后的10年里他一方面从事教学，一方面继续作曲，并采用了勋伯格的十二音技法。1933年纳粹统治德国后，贝尔格的作品遭禁止，他由此失去了主要经济来源，生活在贫困中。1935年12月24日因病卒于维也纳。

贝尔格一生作品不多，但成就显著。其代表作有：歌剧《沃采克》（1914—1921年）、弦乐四重奏《抒情组曲》（1925年）、《小提琴协奏曲》（1935年）以及未完成的歌剧《露露》等。

歌剧《沃采克》系根据19世纪德国文学家毕希纳的同名戏剧改编而成，描写了社会底层人物（士兵沃采克）的不幸遭遇，是表现主义的代表作。该作品在演出时对观众产生了强烈的吸引力和感染力，1925—1936年间共上演

了180余场，创造了20世纪上半叶大型严肃歌剧上演次数的最高纪录。这部歌剧的音乐大部分是无调性的，也继承了以往调性音乐的传统，把自然音阶、非自然音阶以及音列都有机地统一在一起，声乐风格多样，既具有德国抒情歌剧中的旋律，也有勋伯格在《月迷彼埃罗》中使用的“念唱”音调，此外还配有音乐伴奏的说话段落。斯特拉文斯基认为贝尔格是继格鲁克、瓦格纳之后的第三位伟大的歌剧革新者。

贝尔格在《小提琴协奏曲》中，结合了音列、奥地利民歌和众赞歌这三种素材，使作品“热情动人，易于理解”，因此成了20世纪最有影响的小提琴协奏曲之一。

贝尔格的成就在于他能够把新的和旧的因素相结合而成为一种完全属于个人的音乐语言。他同传统的欧洲音乐，特别是同浪漫派后期的德奥音乐，始终保持一定的联系。他在使用十二音技法时，也常加入某种调性因素，使人感到了有调音乐的旋律与和声的存在。

三、威伯恩



威伯恩（Anton vonWebern，1883—1945年）生于维也纳，自幼随母亲学习钢琴，1902年进入维也纳大学攻读音乐学和作曲，后以《论荷兰作曲家伊萨克的宗教合唱曲》一文获哲学博士学位。1904年成为勋伯格的第一名学生，这是他一生中的转折点。1908年以后，威伯恩开始独立进行创作。1915年，他进入军队服役，一年后因视力不佳而退伍，随即在维也纳郊区定居，在此度过了以后的27年。在20世纪20年代，他帮助勋伯格组织和指挥了一系列现代音乐专场音乐会，并在奥地利广播乐团任指挥。20世纪30年代，他开始被承认是一位指挥家。

第二次世界大战期间，他一直留在维也纳，1945年被迫迁居萨尔斯堡。1945年9月15日夜晚，他因吸烟的亮光被一个士兵开枪打死。这一悲剧性的偶然事件结束了20世纪最有影响的一位作曲家的一生。

第二次世界大战结束以后，威伯恩的音乐引起了世界各国人们的兴趣，并出现了一个“威伯恩学派”，他的音乐原理成为先锋派的起点。连一向与威伯

恩相对立的斯特拉文斯基也成了威伯恩音乐的拥护者之一。

这位作曲家毕生只创作了31首乐曲，其中最长的只有10分钟，他的全部作品可以在不足3小时内奏完。他以发展了一种高度浓缩的、格言式的音乐语言而著称。他使用音色序列法，使音色组合处在不停地变换中，一个音色组合一般只持续几秒钟时间。其代表作有：《帕萨卡利亚舞曲》（1908年）、《六首管弦乐小品》（1909年）、《五首管弦乐小品》（1913年）、《室内交响曲》（1928年）、《康塔塔》（1939年）等。

威伯恩在他的《六首管弦乐小品》中创造了“点描主义”手法。分配在数种乐器上的音符组成的旋律线，随着它的进行从一种音色到另一种音色而不断地变化着，因为每一件乐器只奏几个音符，这种音色变化的相互交替进行得很快。

这首小品共有4个旋律片断，每个片断不超过6个音。开头的12个音，刚好包括了半音阶中的全部音高，但它不是十二音音乐，不是按照序列音乐的创作方法写成的，乐曲的结构仍被认为是个谜。

威伯恩死后，备受人们推崇，在奥地利萨尔斯堡和美国西雅图举行了他的音乐节，1962年成立了国际威伯恩协会，音乐学家还以他为标志，把20世纪50年代以后称做“威伯恩以后的时代”。他的音色序列法被法国的布烈兹发展为整体序列主义音乐；点描主义音乐极大地启发了约翰·凯奇·施托克豪森等作曲家。



第三节　新古典主义音乐



新古典主义（new-classicism）是20世纪上半叶，尤其是两次世界大战之间的一个重要流派，又称新巴洛克主义。他们主张否定浪漫主义以来的音乐传统，力图复兴古典主义或古典主义以前时期的风格和特征。斯特拉文斯基在1925年提出了“回到巴赫”的口号，意思是要把巴赫的曲式的逻辑、发展的原则和结构与音乐语言的最新手段结合起来。他的口号得到普遍响应，很多作曲家采用新古典主义语言进行创作。这种“返古”现象，实际上是音乐艺术发展过程中的探索阶段，是人们寻找新的追求目标的一种表现，而不是真正的“返古”。

新古典主义的产生，与当时的社会状况及文化思潮有着密切的联系。在经过残酷的战乱而进入和平时期之后，艺术家们开始重新审视世界和艺术。对于19世纪浪漫主义的狂热和梦想，特别是晚期浪漫派的夸张和矫饰，以及印象主义的精美和虚幻，他们都感到厌烦。进而，20世纪初产生的一种美学观点认为：艺术的本质应该是忠实地再现现实，不应将任何个人的主观成分掺杂到这种艺术再现中。同样，作曲家的责任不是为了表达感情而是要努力控制各种抽象的音响组合，尽可能地使音乐协调、完美。新古典主义音乐的代表人物斯特拉文斯基自称“我既不唤起人们的欢乐，也不唤起人们的悲伤，我追求的是更多的抽象性”。这就明确地表现了新古典主义者的音乐观点。

新古典主义音乐的基本特征是：美学方面——强调艺术整体的均衡、完美、稳定；情感表现方面——追求适度的、理智的、普遍的感情；形式和结构方面——复兴浪漫主义以前的曲式（组曲、托卡塔、赋格等），提倡复调音乐、调性明确、配器清晰；提倡“纯音乐”，注重器乐体裁等。这些特征，其实都是古典主义早期或巴洛克时期所具有的。

新古典主义音乐的代表人物有俄国的斯特拉文斯基、德国的兴德米特、法国的“六人团”等。但是，新古典主义的浪潮波及面甚广，很多优秀的作曲家都直接或间接地受过它的影响，如巴托克、普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇、科普兰等人的部分音乐均可纳入新古典主义的范畴，但鉴于他们创作内容、创作风格及创作思想的归属各有侧重，故把他们纳入其他章节叙述。

一、斯特拉文斯基



斯特拉文斯基（Igor Fyodorovich Stravinsky，1882—1971年）是20世纪最有影响的作曲家之一，西方现代音乐的代表人物。他于1882年6月17日出生在圣彼得堡附近的奥拉宁鲍姆，中学毕业后入圣彼得堡大学法律系学习，1905年毕业。1903—1906年间他师从里姆斯基·科萨科夫学习作曲，1906年以后，他便把自己毕生的精力投入到了音乐创作中。在此后的几十年中，他在不断创新中推出了一部又一部风格迥异的音乐作品，先后赢得了各种世界性的荣誉：1954年获伦敦皇家爱乐学会金

质奖章；1956年获西贝柳斯金质奖章；1957年被选为文艺学院院士；1962年10月，罗马教皇约翰二十三世授予他圣西维尔斯特高级爵士的荣誉；1962年9月，长期受到苏联音乐界反对和否定的斯特拉文斯基，应苏联作家协会的邀请，踏上了他离别了48年的故土，赢得了苏联人民的重新认可——莫斯科和列宁格勒等城市上演了他的作品，并受到当时苏联总理柯西金的接见。1971年4月6日，89岁的斯特拉文斯基在美国纽约一家医院病逝。

斯特拉文斯基的创作广泛采用各种新的风格和手法，体现了20世纪上半叶各个主要音乐流派的特征，对同时代和后来的作曲家都有很大影响，有力地推动了现代音乐的发展。他的创作风格每次发生变化都引起争论，但是事后，总被更多的人所接受。大体说来，可分为三个不同时期。

第一个时期：民族主义时期，或称俄罗斯风格时期，代表作品是舞剧音乐《火鸟》（1910年）、《彼得鲁斯卡》（1911年）、《春之祭》（1913年）和《士兵的故事》（1918年）等。这四部作品都是根据俄国民间故事为题材写成的。前三部舞剧都是为贾季列夫的俄罗斯舞蹈团而写的。这个团从1909年起在巴黎举行音乐节，历时20年，它的影响力很大，吸引了许多现代艺术家与其合作。

《火鸟》于1910年首演于巴黎，获得成功。它取材于俄罗斯民间神话：王子伊凡依靠神奇的火鸟的协助，击败魔王，救出公主并与她结成伴侣。音乐具有东方色彩，配器丰富。该作品是20世纪芭蕾舞台上最具影响力的作品之一，经久不衰。

《彼得鲁斯卡》同样具有俄罗斯风格，并有了更多的斯特拉文斯基的个性：简洁的旋律、富有弹性的节奏和独特的管弦乐色彩。彼得鲁斯卡是俄国古代街头集市中魔术师的一个木偶，他具有善良的人性，却受人凌辱，最后被害。

继《彼得鲁斯卡》之后的《春之祭》是20世纪影响最大的重要作品之一。它描写俄国古代未开化民族在春天祭献大地的仪式。为了表现原始民族的祭礼和他们强悍、粗犷的性格，作曲家使用了异常猛烈而紧张的节奏、大胆的和声以及浓重的管弦乐配器，这使听众大为震惊。在巴黎首演时，剧场里发生了骚乱。

《春之祭》对它的第一批观众来说，确实是超出了人们的艺术想象力和接受能力，它那最现代化的音乐语言对当时的人们来说简直是一只狂暴的猛兽。

但是，如果用今天的眼光来评价这一作品，它只能是属于过去时代中的独创和革新的东西。从文化发展的角度来看，《春之祭》诞生于第一次世界大战爆发之前，也许这一音乐的狂暴预示了即将出现的大破坏和大屠杀。这是耐人寻味的。

第二个时期：新古典主义时期。斯特拉文斯基喊出了“回到巴赫”的口号，将创作重心转移到歌剧和室内乐领域。一些著名的、经常出现在音乐会上的作品大多写于这个阶段。从1920年的《浦契涅拉》开始，直到1951年的歌剧《浪子生涯》，历时30年之久。他主要从西欧古典音乐作品中吸取素材，然后加以个性化处理，作品中浸透着古典舞蹈及戏剧传统的风格。此时期的主要作品有：舞剧《浦契涅拉》（1920年）、《缪斯的主宰阿波罗》（1928年）、歌剧《俄狄普斯王》（1927年）、《浪子的历程》（1951年）、《圣诗交响曲》（1930年）、《C大调交响曲》（1940年）、《小提琴协奏曲》（1931年）、《钢琴和管弦乐协奏曲》（1923年）、《钢琴奏鸣曲》（1924年）、《A大调小夜曲》（1925年）等。

第三个时期：十二音音乐时期。从1952年起，斯特拉文斯基转向十二音音乐，1956年开始创作整体序列音乐作品，主要集中在声乐和宗教音乐领域。代表作品有：舞剧《阿贡》（1957年）、合唱《哀歌》（1958年）、《安魂赞美诗》（1966年）等。不过，这些作品的影响大不如前，没有多少新意。

斯特拉文斯基还著有《我的生活年谱》（1936年）、《音乐诗学》（1947年）等理论著作。

纵观斯特拉文斯基的创作历程，每一阶段都有其追求的方向，一生都在进行着探索和创新，他在节奏、旋律、和声、配器等方面开创了一个新的音响世界，既形成了他自己的风格，也对20世纪音乐作出了贡献。

二、兴德米特

兴德米特（Paul Hindemith，1895—1963年），德国作曲家、音乐理论家，出生于法兰克福附近的哈瑙。14岁入法兰克福音乐学院，先攻小提琴后转学作曲，一生没有离开过演奏实践。他多才多艺，不仅是位出色的小提琴家、中提琴家，还会演奏钢琴、单簧管、小号、长笛、大提琴等多种乐器。20世纪40—50年代，他作为指挥在美国、欧洲、南美、日本巡回演出。作为教师，

兴德米特一生没有间断过教学活动：1927—1935 年任柏林音乐高等学校教授；1935—1937 年任教于安卡拉音乐学院，在那里建立了西方式的音乐教育制度；1940—1951 年，先后在美国耶鲁大学、瑞士苏黎世大学教作曲。

作为音乐理论家，兴德米特写有诸多著作。《作曲技法》包括《理论篇》、《二声部写作》、《三声部写作》3 部，兴德米特在著作中提出了他认为普遍有效的、结合传统和现代的调式——和声体系，尝试为不同的作曲方法寻找一个共同的基础；《一个作曲家的世界》，阐述了他对于音乐问题的许多见解；《音乐家的基本训练》，一本用新的方法训练听觉的教材；《传统和声学》2 本，一直被世界各音乐院校作为传统教科书而采用。

作为作曲家，兴德米特"扮演"过很多"人物"，人们曾先后认为他是一个活跃的青年激进派、一个奔放的表现派、一个冷静的新古典派、一个成熟的新浪漫派大师，最后还被看成是一个保守的人。

兴德米特的主要作品包括：3 部大型歌剧——《卡迪拉克》（1926 年）、《画家马蒂斯》（1935 年）、《世界的和谐》（1957 年），5 部小型歌剧，3 部舞剧，大型管弦乐曲《爱乐协奏曲》（1932 年）、《降 E 大调交响曲》和《威柏主题交响变奏曲》（1944 年），其他各种乐器的协奏曲、奏鸣曲，一套前奏与赋格题名为《调性游戏》的钢琴曲，还有许多声乐曲等。

从上述目录中我们可以看到兴德米特音乐创作体裁广泛、风格多样，大型的和小型的，严肃的和轻快的，艰深的和浅显的都有所涉及。在他所有的作品中，最著名的要数歌剧《画家马蒂斯》和钢琴曲《调性游戏》。

《画家马蒂斯》是以德国画家马蒂斯（1460—1530 年）的生平为题材，描写马蒂斯走出画室参加农民战争，与黑暗势力作斗争的故事。此剧曾遭到纳粹禁演。该剧在音乐上有基本的调性，对位清晰，旋律抒情，达到了内容与形式的统一。

《调性游戏》是一组每首调性不同，彼此用间奏隔开的十二首赋格曲。全曲前面有一个前奏，后面有一个后奏，后奏是第一曲的逆行形式。兴德米特在这部作品中所表现出的严格的多声部写法、自由的结构方式、放弃协和音等手法，可以与巴赫的晚年作品相提并论，被称为"20 世纪的《平均律钢琴曲集》"。

总的说来，兴德米特的作品很复杂、很有技巧，但艺术感染力较差。他的特殊风格在于对位与和声，在于自成一家的调式体系。他坚持音乐的调性、和

声围绕着中心音展开，但与传统的大小调不一样，有他自己的一套组织方法。他的音乐有“学究气”，因而有人把他称做“作曲家的作曲家”，但在教学、研究方面，兴德米特的音乐至今仍有较大的意义。

三、法国“六人团”

20世纪初，法国音乐界异军突起，萨蒂举起反对印象主义的旗帜，他的代表作是舞剧《炫技表演》。在萨蒂的影响下，六位青年作曲家的名字被紧紧地联系到了一起，他们是：米约、奥涅格、普朗克、奥里克、迪雷、塔耶费尔。六人团成员们的结合，有共同的思想基础：他们不同程度地反对印象主义，要求法国音乐重走新路——明快、活泼、机智、简朴。在产生初期，他们曾朝气蓬勃、无忧无虑地在一起；但后来各奔前程，因每人都有各自成熟的作曲风格。他们六人当中，迪雷回农村，放弃了音乐；塔耶费尔较早地用尽了他的音乐才智，再没有写出什么价值持久的作品；奥里克转向了电影音乐创作。就这样，只剩下米约、奥涅格和普朗克三人，他们成为20世纪第二个25年法国音乐界的代表人物。

“六人团”的创作不完全是新古典主义的，新古典主义在他们的创作中只得到了局部的反映，因为他们很少引用古典作曲家的素材和复兴古典曲式，但就其风格的清新、明快、纯朴来看，他们与新古典主义又是一致的。他们的创作，大大地加强了新古典主义这一流派的力量。

1. 米约

米约（Darius Mihaud，1892—1974年）出生在法国普罗旺斯一个富裕的犹太人家庭，1909—1912年就学于巴黎音乐学院，学习小提琴和作曲。1914年第一次世界大战爆发时，米约作为法国驻巴西大使的秘书去巴西任职，在南美生活的两年里，那里的气氛和音乐对他以后的创作产生了重大影响。1918年米约回到巴黎，受萨蒂影响成为“六人团”中的一员，写了不少作品。1940年德国法西斯入侵法国，米约被迫迁居美国，任教于加利福尼亚米尔斯大学；1947年回到法国，任教于巴黎音乐学院；1971年退休，定居日内瓦，1974年卒于此地。

米约是20世纪最勤奋的作曲家之一，创作既快又好，是20世纪少有的作曲家。他在“六人团”时期，重要作品有声乐套曲《花名录》（1920年），芭

蕾《屋顶上的公牛》（1919 年）、《创世纪》（1923 年），歌剧《克里斯托夫·哥伦布》（1928 年）等，20 世纪 30 年代写了许多电影配乐。到美国以后，他常以人民解放斗争为题材，如歌剧《玻利瓦尔》（1943 年）、《第四交响曲》（1947 年）、康塔塔《火的城堡》（1954 年）等。

米约的创作有鲜明的个性。早期强调节奏、力度，常采用“街头音乐”的原始音调；中期喜用多调性手法，曲调纯朴，管弦乐与合唱效果鲜明；晚期的风格趋于稳定、温和，与法国古典主义音乐的联系十分明显。

米约的代表作《创世纪》与斯特拉文斯基的《春之祭》一样是根据远古的传说，不过在构思和演出方法方面二者大不相同，这也反映了第二次世界大战前和第二次世界大战后的审美要求的不同。《春之祭》的演出需要一支超过百人的管弦乐队，10 年后的《创世纪》则只使用了一个 17 件乐器的爵士乐队。

米约是一位具有卓越的创作技巧和对音乐抱有实事求是态度的作曲家。他那富于创造性的追求在他的作品中，通过良好的艺术趣味、动人的音乐效果明显地表现出来，使世人对他有一个公正的评价。作为继拉威尔之后法国音乐界的领导人物，他的贡献一直被法国人引以为自豪。

2. 奥涅格



奥涅格（Arthur Honegger，1892—1955 年），原籍瑞士，1892 年 3 月 10 日生于勒阿佛尔，1955 年 11 月 27 日卒于巴黎。他 1909 年入苏黎世音乐学院学习，1911 年入巴黎音乐学院，师从丹蒂等人学习作曲，第一次世界大战后成为法国“六人团”的成员。他一生定居法国，其早期作品受德国晚期浪漫主义和法国印象派的影响较深。到了 20 世纪 20 年代中期，奥涅格已被承认是他那一代最重要的作曲家之一，他在巴黎为电影、戏剧、广播创作音乐，教授作曲，指挥自己的作品和写关于音乐的评论和随笔。

奥涅格的创作，广泛采用过去和同时代的各种手法，如多调性、四度叠置和声、不协和的对位、各种复杂的节奏等。他从格里高利圣咏、爵士乐、十二音体系等许多完全不同样式的音乐中吸取他所需要的养料。他的音乐具有更多的德国特色，在流派上属于新古典主义。

奥涅格一生创作了各种体裁的音乐作品约200部，其中最为著名的是管弦乐《太平洋231号》（1923年），清唱剧《火刑堆上的贞德》（1935年）、《大卫王》（1921年）、《第三交响曲》（1946年）。《第三交响曲》代表了奥涅格的创作风格及水平；《太平洋231号》音乐模仿火车头从起动、奔驰到停下来的全过程，哄动一时，几乎演遍了欧美各国舞台，成了未来主义追求新时代“运动感”和“速度感”在音乐创作中的一个著名例证。

清唱剧《火刑堆上的贞德》被认为是“他一生中最美丽的作品”，运用了圣咏、舞曲、民歌和富有浪漫主义激情的音乐语言。在声乐部分，不仅有唱，还有说、喊、耳语、哼唱等各种现代声乐手法，为了更好地表现法国女民族英雄，作曲家在作品中追求的是“纯朴、直接”，而放弃了“技术的炫耀”。该作品首演于1939年。第二次世界大战期间，曾在法国未被占领的四十几个城镇演出，很受群众欢迎。

《第三交响曲》又名《礼拜式》，很有新意。其三个乐章的标题分别是《愤怒的日子》、《我在深渊中呼吸》、《请赐给我们以和平》。从标题上看，该作品属于天主教徒的典礼音乐，为死者做弥撒的“安魂曲”，也有人认为，这是一首吊唁第二次世界大战死难者之灵魂的乐曲。作曲家说：“我想在这部作品中，以象征手法表现现代人类对野蛮、愚昧、苦难、机械、官僚的洪潮的反抗。”作品明确地体现了现代生活条件下的人的心理状态。

奥涅格在他的《我是作曲家》一书中，阐明了他作为作曲家的信条：“我既不是多调性派、无调性派，也不是十二音派。我的伟大样板是J. S. 巴赫。我不打算像某些反对印象派的人那样回到简单的和声上去。”他崇尚创新精神，但同时也怀着一种对其时代发展的悲观情绪。他的有价值的作品，正反映了那个时代的特征。

3. 普朗克



普朗克（Francis Poulenc，1899—1963年）是一位地地道道的法国作曲家，生于巴黎，死于巴黎。他最早是以钢琴演奏而出名，其钢琴技艺来自于他的母亲和西班牙钢琴家比涅斯。

1917年他与奥涅格、米约等人相识，并创作了《黑人狂想曲》；1918—1921年应征入伍；1920年成为法国“六人团”的成员；1921—1924年师从C. 科什

兰学习；1924 年为贾季列夫的俄罗斯芭蕾舞团创作舞剧《母鹿》，名声大振。

普朗克的创作领域宽广，包括各种体裁。

《黑人狂想曲》是为男中音、弦乐四重奏小组、长笛和单簧管而创作的。这首乐曲轻松愉快，带有游艺杂耍场的气氛，它奠定了普朗克成为“六人团”的成员资格。康塔塔《人类的形象》，预言解放，表现了对法西斯的蔑视，具有爱国精神。

歌剧《提瑞西阿斯的乳房》（1947 年）、《阿尔默罗会修女的对话》（1953—1956 年）、《人声》（1958 年）。其中《人声》是独幕歌剧，全剧长 40 分钟，只有一个女主角在台上与她的情人通话，但通过她的独唱及聆听对方谈话的沉默，反映出一个社会性的悲剧。

此外，还有钢琴作品《无穷动》（一种自始至终保持一个重复音型的快速音乐体裁）、合唱作品《为弥撒的谱曲》（1937 年）和《圣母哀悼歌》（1950 年）及一些钢琴、小提琴奏鸣曲等。

普朗克的音乐格调是以抒情性为主的，在他的声乐作品中，依据法国民歌传统，发展了德彪西的音乐韵律原则和穆索尔斯基的声乐朗诵方法，曲调富于歌唱性。他被誉为“法国的舒伯特”。

以上是法国“六人团”中创作突出的三位作曲家的基本情况。他们的经历，表现了 20 世纪音乐多元化的特征，作曲家个性突出，创作风格自由，人们很难再用一种流派或一种固定的创作模式来概括这种复杂现象了。



第四节 1945 年以后的现代音乐



如果说第二次世界大战前现代音乐只有为数不多的几个流派的话，那么战后的现代音乐则纷繁陈杂，难以胜数。科学技术的发展，也给新音乐的实验带来了新的刺激，许多新的音乐流派如电子音乐、偶然音乐等无不与现代科技紧密相联。当然，形成现代音乐多元发展趋势是多种文化潮流和多种思想主义共同努力的结果。

一、总体序列音乐

作为第二次世界大战后现代音乐第一个重要发展阶段是序列音乐的盛行。20 世纪 50 年代初期，以梅西安、布莱兹等人为代表，在勋伯格和韦伯恩创立的十二音技法的基础上，进一步发展而成总体序列音乐（total serialism）。十二音音乐的序列手法仅表现在音高上，而总体序列音乐还在节奏、力度、音色等方面采用了序列手法。其结果是音乐的所有要素均获得同等的重要性，音乐中的结构组织完全依赖于严格的数学计算。这种倾向是音乐思维的极端理性化所造成的。

总体序列音乐的创作以法国作曲家梅西安和他的弟子布莱兹为代表。

1. 梅西安



梅西安（Olivier Messiaen，1908—1992 年）生于法国阿维尼翁一个知识分子家庭，11 岁便入巴黎音乐学院，1931 年毕业，后担任巴黎三一教堂管风琴师达 40 年。1936 年他创立“青年法兰西小组”，并在巴黎音乐师范学校和合唱学校任教；1940 年在第二次世界大战中被俘，在德军集中营中作有《最后时刻四重奏》；1942 年被释放后，任巴黎音乐学院教授；1944 年出版理论著作《我的音乐语言技术》，总结了他当时的音乐思想。

梅西安是一位博学多才的作曲家，他受象征主义美学的影响并是一个狂热的天主教徒，所以其创作贯穿着宗教的神秘色彩。他的音乐，主要涉及三个方面的内容：宗教、爱情和大自然。其重要作品有：管风琴组曲《上帝的诞生》（1935 年），为小提琴、大提琴、单簧管和钢琴而作《最后时刻四重奏》（1940 年），钢琴套曲《二十次朝觐圣婴耶稣》（1944 年），管弦乐曲《三部小神迹剧》（1945 年），大型交响曲《图朗加利拉》（1948 年），序列技术作品《四首节奏练习曲》（1949—1950 年），钢琴与乐队《异国鸟》（1956 年），管弦乐与合唱《我主耶稣的变容》（1969 年）等。

梅西安的音乐很富于个性，以丰富的音响组合和浓艳的色彩著称。他把各种素材按照他自己的方式加以变化，综合在他的创作之中。

梅西安是第二次世界大战后西方音乐史上的关键性人物，起着承前启后的作用，有人称他为“现代音乐之父”。他的著名学生有：布莱兹（Pierre Boule，1925—？年）、施托克豪森（Karlteinz Stokhausen，1928—2007年）、泽纳基斯（Lannis Xenakis，1922—2001年），以及中国当代作曲家陈其钢（1951—？年）等。

2. 布莱兹

布莱兹（Pierre Boulez）1925年生于法国蒙布里松，1942年考入巴黎音乐学院，在梅西安班上学习了3年和声，荣获头等奖；同时他还师从奥涅格的夫人A. 沃拉布尔学习对位法，师从勋伯格的学生R. 莱博维兹学习十二音技法。因此，布莱兹是一位既了解法国的新音乐，也了解新维也纳乐派音乐的作曲家。

1946年，布莱兹经奥涅格介绍担任了勒诺·巴罗演出公司的音乐指导，并从事作曲。从那以后，他的指挥活动一直没有停止过，并取得很大成功。他曾被邀请担任世界著名乐团如纽约爱乐乐团、伦敦BBC交响乐团的指挥。20世纪50年代他开始从事教学工作，通过作曲、指挥和教学，布莱兹积极宣传现代音乐，成为现代音乐先锋派的著名代表。

布莱兹的音乐创作以韦伯恩后期的“点描序列”原则为出发点，创造了总体序列的一系列方法，经历了由表现主义向总体序列主义的转变。他的声乐和室内乐重奏曲《无主的锤子》（1954年）堪称现代主义音乐的经典作品，这部作品是为女低音和小乐队而作，全曲由4首声乐曲和5首器乐曲组成，歌词选自法国超现实主义诗人夏尔的同名组诗。其他重要的作品还有：3首钢琴奏鸣曲（1946年、1948年、1957年）、钢琴曲《结构Ⅰ》（1952年）和《结构Ⅱ》（1961年）、带电子音响的《力量之诗》（1958年）等。

20世纪60年代中期以后，布莱兹的创作不多，主要从事指挥，后又转向计算机音乐研究。他还出版有音乐论著《勋伯格和他的学派》、《论今日的音乐》等。

二、电子音乐

广义的电子音乐（electronic music）泛指一切利用电子手段产生或修饰的声音制作而成的音乐；狭义的电子音乐指不仅在演奏上而且在作曲上利用电子

手段而形成的音乐。本书主要讨论后者，它的产生是第二次世界大战后科学技术迅速发展的结果，也是噪音音乐在新时期继续实验的产物。

对电子音乐的探索开始于20世纪50年代。1951年前西德科隆广播电台最早开始了电子音乐的实验。科隆实验室的建立者艾默特（Herbert Eimert, 1897—1972年）是一位作曲家，毕业于科隆音乐学院，信奉十二音体系。他对施托克豪森影响很大。艾默特于1953年在该台制作了电子音乐《音结合练习》。随之，施托克豪森创作了《练习曲Ⅰ、Ⅱ》（1953年、1954年）、《少年之歌》（1956年）等，它们均为早期电子音乐的杰作。

电子音乐的发展，经历了录音带音乐、合成器音乐和计算机音乐三个阶段，每一阶段的发展都与现代科技的革新紧密相联。1967年，美国作曲家苏波尼克利用合成器创作的电子音乐《月亮上的银苹果》广为流传；计算机音乐的代表人物是法国的里塞（Risset, 1938年），他的代表作是《突变Ⅰ》（1969年）。电子音乐作曲家中较有影响的还有：德国的克雷内克，法国的贝里奥、瓦雷兹，美国的巴比特，日本的松下真一等，但就世界性的影响来说，成就最大者还是德国的施托克豪森。

施托克豪森（Karlteize Stokhausen, 1928—2007年）1928年生于德国科隆近郊，19岁入科隆音乐大学，随瑞士作曲家马丁（Martin, 1890—1974年）学习作曲，1951年毕业后去巴黎随梅西安、米约等作曲家深造，并在巴黎电台进一步接触了具体音乐、电子音乐。他1953年回到科隆，参加科隆电台电子音响研究室的工作，1963年任该室艺术指导；1971年任科隆音乐高等学校作曲教授，以科隆为基地展开了世界性的活动：创作、发行唱片、演讲、巡回演出。他是第二次世界大战后最为成功的先锋派作曲家之一。

施托克豪森的创作，早期以整体序列主义为起点，如序列音乐《对位》（1953年），为10件乐器而作；20世纪50—60年代则以电子音乐结合偶然音乐的方式进行创作，主要作品有《电子练习曲Ⅰ、Ⅱ》（1953年、1954年）、《青年之歌》（1956年）、《音组》（1955—1957年）、《四方》（1960年）、《接触》（1960年）等；20世纪60年代以后，其作品仍从传统人声、乐器与电子音响的组合入手，但形式更为多样和新奇，如《瞬间》（1961年）、《混合物》（1964年）、《来自七天》（1968年）、《远距离音乐》（1966年）、《心境》（1968年）、《崇拜》（1973—1974年）等。施托克豪森的创作标新立异，尽力创造新的音响世界的表现方法。如《来自七天》没有乐谱，只有文字提示，

演奏者们依靠直觉，依靠相互之间的默契，即兴凑成一首新的乐曲；在《瞬间》中，充满着唱、说话、嘀咕、呼喊、拍手，甚至跺脚等声音；《崇拜》则是带有哑剧表演的音乐作品，一名演员坐在乐队中间的指挥台上，他的姿势与乐队音响同步进行，这种姿势共有 15 种，是作曲家从世界各地祈祷姿势中吸取而来的。

施托克豪森的创作涉及第二次世界大战以来几乎所有大小流派，如序列音乐、电子音乐、偶然音乐、空间音乐、直觉音乐等，并广泛吸收世界各地的各种艺术形式，与其自由的表现精神和独特的表现手法相融合，形成个人风格。

三、偶然音乐

作曲家一定程度的故意对作品的创作或演出不加控制而产生的音乐叫做偶然音乐（aleatory music），亦称“不确定性音乐”或“机遇音乐”。它始于 20 世纪中叶，在西方有一定的影响。偶然音乐与序列音乐相反，序列音乐的记谱十分精确地标记了音乐中的各部分，而偶然音乐则表现为作品的某些部分不是作曲家自己写的，是依靠偶然的、意想不到其结果的方法写出来的，表演中还可由表演者自己决定作品的某些部分。

偶然音乐的代表人物是美国作曲家约翰·凯奇。

约翰·凯奇（John Cage，1912—1992 年）生于洛杉矶，是美国先锋派音乐的中心人物，他在第二次世界大战后对西方现代音乐的影响超过其他任何美国作曲家。

约翰·凯奇曾随考埃尔和勋伯格学习作曲，先后在西雅图、芝加哥、纽约等地任教。他的创作最初采用十二音技法，不久便转向打击乐，20 世纪 50 年代开始追求创作偶然音乐。1951 年，他根据中国的《易经》写成的第一首偶然音乐作品《变化的音》，是依靠抛硬币和查八卦来决定作品的音高、时值等。因此，音与音之间经常没有关联或停顿很长时间，使人感到不知所云。《想象中的风景第五号》（1952 年）是一首电子乐曲，使用 42 张唱片片断，按偶然方法确定它们的长度，转录在录音带上，重新拼接而成。在《冬天的音乐》（1957 年）中，作曲家将随意创作手法与其他偶然音乐结合在一起，该作品允许 1 至 12 位钢琴家任意选用根据偶然手法创作出的乐谱。约翰·凯奇偶然音乐的极端之作是《4′33″》（1952 年），作曲家放弃对创作的一切控制，

只剩下规定作品时间的长度：钢琴家上台以后并不弹奏，只是在三个乐章（分别为1′40″、2′23″、0′30″）开始时做出关上琴盖的动作。无独有偶，作曲家于1962年创作的《0′0″》则更为“偶然”化：它由凯奇自己表演，包括在台上切菜，把菜汁放在搅拌机里，喝菜汁等，各种动作的声响都通过扩音器在大厅里播放。

除此之外，凯奇还有《钢琴协奏曲》（1958年）、《戏剧小品》（1960年）、《第四变奏曲》（1963年）等作品及文字著作《无声》（1961年）、《记谱法》（1969年）等。

就音乐本身而言，凯奇的作品确实令人费解，但我们把它们置于当代大的文化背景下来思考，便会受到启发。这种文化背景就是在美国兴起的后现代主义文化思潮。后现代主义文化思潮有其复杂的渊源和发展过程，其最大的特点是反传统、无中心、无主题、无目的性。凯奇的作品正是这一总体特征下的一类代表。

偶然音乐方面的重要作曲家除凯奇之外还有施托克豪森，他的《第十一钢琴曲》（1956年），由演奏者随意根据他所看到的乐谱部分，从6种速度、6种力度、6种变音方式中任选一种，如此更迭3次，乐曲即告结束。

四、其他流派

1. 具体音乐与新音响的开拓

具体音乐产生于1948年。巴黎广播电台的工程师P. 谢菲尔首次把风雨声、火车轰鸣声、动物嚎叫声、人声、钟声等具体生活中的嘈杂音响用录音带收集起来，通过电子技术改变其音色和强度，并用加速、减速等系列技术制作成《铁道练习曲》、《炒菜锅练习曲》等作品。

在20世纪50年代，不少作曲家都运用这种技术。具体音乐的作曲方式是“具体地”创作在磁带上，而不是抽象地用乐谱写在纸上，实际上也具有电子音乐的特征。

20世纪50年代以后，伴随着具体音乐、电子音乐的发展，作曲家们也更加致力于乐器和人声的音色、音响的开拓。新的演奏法不断地被发明，运用乐器的范围也不断地被扩大。如早期有巴托克和兴德米特把钢琴作为打击乐器使用，美国考埃尔（Henry Cowel，1897—1965年）的“音簇”奏法（一种用

手、臂或木条等同时按多个琴键的演奏法）；其后有波兰作曲家潘德雷茨基（Krzysztof Penderecki，1933 年）对微分音滑奏和音簇的使用，匈牙利的利盖蒂（Ligeti，1923—2006 年）在音色、密度、音量等方面的创新等。1960 年，潘德雷茨基创作的弦乐曲《广岛受难者的哀歌》是广为人知的运用新音色的作品，全曲八分半钟，其中没有任何“正常”的音响，没有节拍，只有演奏秒数的提示；同时运用半音程聚集的厚密音群以及音群滑奏，产生出独特的音色效果。而利盖蒂在他的《大气层》（1961 年）中，拟用音色和力度去取代传统的旋律、节奏与和声，其力度以 pppp—mp 为基础，直至 ffff，产生奇异的音响。

2. 镶贴音乐与组合音乐

镶贴音乐、组合音乐等称谓，均是些在结构形式方面进行新探索的音乐表现。镶贴音乐是一种利用旧有不同风格和种类的音乐作品，按一定构思镶嵌组合而成的新音乐。以意大利作曲家贝里奥（Luciano Berio，1925—2003 年）为代表，他在 1972 年发表的《独唱会第一号》，使用了威尔第、巴赫、舒伯特、拉威尔、米约、斯特拉文斯基等人的抒情歌曲和歌剧咏叹调，以及贝里奥本人的作品，同时加上他自作的台词，构成一部音乐剧。这是一种与传统审美观念迥然不同的音乐。

组合音乐，是指一些彼此间互无联系，互不协调，又不均衡的一些音乐素材的组合。如日本的石井真木所写的《遭遇》，就是用钢琴曲与尺八曲、管弦乐与雅乐同时演奏的组合音乐。

3. 事件作品

所谓“事件作品”是将组合音乐加以扩大，把各种独立存在于空间的音响现象或视觉行为，通过自由组合或交接构成的。它旨在把空间艺术转换到时间艺术中去，其代表人物是施托克豪森。他在 1961 年创作了题为《原型》的作品，使用的音乐则是他在 1960 年为电子琴、打击乐和钢琴而写的康塔塔。作品演出是一连串无机的镜头的组合，既有舞台监督的怒吼，也有小提琴家的演奏，还有摄影师、画家、诗人等的活动。总谱中记载着对登场人物的种种提示，如：40 秒钟的戏、20 秒钟的单调、60 秒钟的喜剧、40 秒钟的窃窃私语等，其中体现出施托克豪森所谓的时间美学观。

现代音乐变化纷纭，到目前为止，仍处在不断演变之中，由于这些音乐在时间上与我们距离太近，所以尚无法得到历史的透视。现代音乐的诸多问题，

既困扰着听众，也困扰着评论家。这给我们一个重要的启示是：现代音乐是与当代世界文化发展的多元化趋势相一致的，现在如此，而且未来将继续下去。



第五节　俄罗斯的音乐



自19世纪中叶以来，俄国音乐人才辈出。里姆斯基·科萨科夫、柴可夫斯基、斯克里亚宾和拉赫玛尼诺夫等作曲家，以他们辉煌的创作实践和雄厚的实力，取得了足以与西欧各国音乐相抗衡的地位。20世纪，特别是1917年俄国十月革命之后，俄国的音乐文化发展令世人瞩目。新一代音乐家受教于世界一流的音乐学院，得益于俄罗斯丰富的音乐遗产，他们在现代音乐的纷繁发展中独树一帜，对20世纪的世界音乐文化发展作出了不可忽视的贡献。在他们当中尤以普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇最为杰出。

一、普罗科菲耶夫



普罗科菲耶夫（Sergei Prokofiev，1891—1953年）是一位成绩卓著的作曲家、钢琴家、指挥家。生于乌克兰一个农艺庄园家庭。他5岁开始学习钢琴和作曲，13岁时考入圣彼得堡音乐学院。他当时向考试委员会递交的作品有4部歌剧、2首钢琴奏鸣曲、1首交响曲和数量众多的钢琴曲。这些作品并不亚于一个大学毕业生的水平，可见普罗科菲耶夫的音乐天赋之高。他在音乐学院师从车列普宁、利亚多夫和里姆斯基·科萨科夫等名师。10年的学习生活表明，他不仅是一名作曲系的高材生，还是一位出色的指挥人才和钢琴家，1914年以演奏自己创作的《第一钢琴协奏曲》而荣获安东·鲁宾斯坦奖。1909年毕业于作曲班，1914年又毕业于指挥班和钢琴班。

1914年，他在伦敦结识了贾季列夫，聆听了斯特拉文斯基的《春之祭》，这对普罗科菲耶夫的创作影响重大，他开始醉心于对当代新音乐风格和音乐思想的探索。此期的创作明显受到斯特拉文斯基的影响。

1918 年春，普罗科菲耶夫以钢琴家的身份出访欧、美，并于 1923 年起在巴黎居住了 10 年。虽然初到国外的几年是他在艺术上和经济上都比较困难的时期，可他的一些最具特色、最为流行的作品大多诞生于此时，如舞剧《小丑》、《第三钢琴协奏曲》、童话喜剧《对三个橙子的爱情》等作品，都充满活力，音乐清晰、深刻，具有诙谐和幽默感。在巴黎的生活和创作，促进了普罗科菲耶夫的成长，使他在全世界获得了应有的声誉。20 世纪 20 年代末，他达到了他在国外所取得成就的顶峰，同时作为钢琴家，他的声望也遍及欧洲和南、北美洲。

1933 年，他终于返回苏联，开始了他创作生涯中的辉煌时期。他这个时期作品的题材更贴近于祖国的历史和人民的生活，现实主义和俄罗斯风格的艺术特征更为鲜明，音乐语言更为明晰和富于个性，史诗性、抒情性的创作面貌更为突出。

1943 年，普罗科菲耶夫因创作上的杰出贡献被授予红旗劳动勋章，并获得“俄罗斯联邦共和国功勋艺术家”称号。

他在晚年长期患重病，1953 年 3 月 5 日病逝于莫斯科。

普罗科菲耶夫一生共写有 7 部交响曲、5 部钢琴协奏曲、2 部小提琴协奏曲、1 部大提琴协奏曲、多部戏剧、电影音乐、8 部歌剧、8 部舞剧、9 部康塔塔和为数众多的钢琴曲、艺术歌曲等。

他的一生的三个阶段——求学时期、国外时期、国内时期，形成了三个风格时期。第一时期：不断探索，音乐风格急剧变化。他反对当时风行的柔弱伤感的艺术风格，主张刚健有力、充满活力的艺术气质，常在钢琴上飞快写出快速跳跃、连续重复的和弦和技巧性强的辉煌明亮的乐段，如钢琴作品《短暂的印象》、《托斯卡舞曲》等。但这一时期最有名的作品是《古典交响曲》(1917 年)，这部作品显示了他的音乐个性的另一面，优美、抒情的旋律唤起了人们对 18 世纪的向往。整个作品毫无雕琢痕迹，有如古典式的自然和直率。

第二时期：这个时期的大部分作品失去了早期作品中的蓬勃生气，又尚未达到后期作品中那种纯粹的抒情性。这一时期的作曲家与法国“六人团”接近，探索复杂的半音化风格。主要有舞剧《小丑》(1920 年)，第二、三、四交响曲（1924 年、1928 年、1930 年)，第三、四、五钢琴协奏曲（1921 年、1931 年、1932 年）等重要作品。

第三时期：普罗科菲耶夫回国以后所写的作品在形式上和风格上极为多样

化，有群众性爱国歌曲如《十月革命20周年纪念大合唱》，有史诗性抒情歌剧《战争与和平》（1953年），有童话剧音乐《彼德与狼》，舞剧《罗密欧与朱丽叶》、《灰姑娘》，有交响曲第五、第六、第七（1944年、1947年、1952年），小提琴协奏曲，以及许多钢琴奏鸣曲等，都是这位大师的成熟时期的作品。

普罗科菲耶夫的音乐，旋律富于抒情性和歌唱性，节奏鲜明有力，调性稳固，配器注重交响性。他曾经是传统的抵制者，但本身又是古典作曲家。他是一位艺术革新家，对传统广泛继承，对各种流派兼收并蓄。他的音乐作品经受住了时间的考验，在世界音乐文化中占有重要地位。

二、肖斯塔科维奇



苏联作曲家肖斯塔科维奇（Dmitri Shostakovich，1906—1975年）一生所受到的教育全部都是在十月革命以后，而且很少有在国外居住的经历，从这一意义上来说，他是一位地地道道的苏联作曲家。与普罗科菲耶夫相比，他显得更具有代表性。

肖斯塔科维奇生于圣彼得堡，早期在母亲的指导下接受良好的音乐教育，同时在格利亚塞尔音乐学校学习。9～11岁时就创作了第一批乐曲，包括在十月革命的气氛感召下写成的钢琴曲《自由颂》、《纪念革命烈士的葬礼进行曲》。这些童年时期的作品已经显露出他一生创作的重要特征：力求通过音乐反映现实生活的重大主题，并满怀激情表达作者的感受与态度。1919年，13岁的肖斯塔科维奇考人圣彼得堡音乐学院，师从尼古拉耶夫学习钢琴，师从施泰因贝格（他是里姆斯基·科萨科夫的学生）学习作曲。在学院，他是一位才华横溢的学生，对斯特拉文斯基、勋伯格、兴德米特及法国“六人团”的音乐怀有极大兴趣，他的早期创作也趋向于现代潮流。1923年和1925年，他先后从钢琴专业和作曲专业毕业。毕业作品《第一交响曲》（1925年）把他的名字带出了学校，这部作品显示了作者惊人的早熟，也表明他在很多方面受到西方现代音乐的影响。

肖斯塔科维奇作为作曲家和钢琴家毕业之后，在华沙第一次参加钢琴独奏

比赛获奖，从此开始在国内各地举办音乐会，不断推出新作。在以后几十年的创作生涯中，他孜孜不倦地探索着，传统的、现代的，所有创作手法都不足以概括这位作曲家的风格特征。他始终积极地立足国民的立场去观察事物，选题不越出当前大众关心的范围（如15部交响曲都是有关现实的）。1937年，他开始在莫斯科音乐学院任教，有一大批苏联当代作曲家出自他门下。他长期担任苏联作曲家协会的领导工作，1950年荣获斯大林奖章，1966年，荣获苏联两种最高奖——“社会主义劳动英雄”和“列宁勋章”奖。

1975年8月9日，肖斯塔科维奇逝世于莫斯科。

肖斯塔科维奇是20世纪最伟大的作曲家之一，他的创作遍及各种音乐体裁，包括15部交响曲，15部弦乐四重奏，6部协奏曲，3部歌剧，3部舞剧，36部电影与戏剧音乐，多部康塔塔和清唱剧，以及数量众多的钢琴曲、艺术歌曲等。

15部交响曲使肖斯塔科维奇享有“20世纪交响乐大师”的称号，它们体现了作曲家一生在艺术风格和思想方面的复杂变化。

《第一交响曲》（1925年）隐含着斯克里亚宾、斯特拉文斯基、普罗科菲耶夫的影响，但又显示出作曲家自己独特的风貌；《第二交响曲》（《献给十月》，1927年）和《第三交响曲》（《五一》，1931年），试图以新风格、新技法表现革命变革的新主题。但在这两部作品中，主观的创作意图与客观艺术效果之间存在着明显的矛盾。

《第四交响曲》（1936年）是作者第一部哲理性悲剧交响曲，表明他的交响创作发展到一个新阶段，由于社会气氛的严峻，作者不得不取消这部作品的公演，25年后才举行首演；《第五交响曲》（1937年）也是一部哲理性悲剧交响曲，它典型地反映了那个时代苏联知识分子的精神生活，是他最有代表性的作品。

《第七交响曲》（1941年）和《第八交响曲》（1943年）是写于卫国战争时期的两部重要作品。前者又称“列宁格勒交响曲”，它的形象、内容既反映卫国战争这一特定的事件，明确而具体，同时又超越了这一事件的范围，对光明、理性同黑暗、野蛮的斗争做了高度的概括；在后者中，作者试图表现人民的体验，反映战争的恐怖。

《第九交响曲》（1945年）具有古典主义的和抒情喜剧的色彩，但在1948年，他的第六、第八、第九交响曲被苏联作曲家称为形式主义作品而在当时的

运动中受到了批判。

《第十交响曲》(1953 年)继续了"第四交响曲"的哲理悲剧性路线，具有反侵略和反暴政的内涵，对这部作品的评价曾在苏联音乐界存在尖锐的分歧。之后，肖斯塔科维奇转向了另一种类型和题材的交响曲——革命史诗型标题交响乐，如《第十一交响曲》(《1905 年》，1957 年)和《第十二交响曲》(《1917 年》，1961 年)。

从《第十三交响曲》("娘子谷"，1962 年)开始，作者的创作意念转向了新的方面——从当代和古代取材的声乐、器乐交响乐。《第十三交响曲》接近清唱剧体裁，作品以尖锐有力的笔锋针砭时弊，因而在苏联的首演遇到了阻力。《第十四交响曲》(1969 年)以四个不同时代的国家的诗人的诗为唱词，以死亡为中心内容，同时鞭挞邪恶、暴政，赞颂艺术家的人格和艺术创造的不朽。《第十五交响曲》(1971 年)表现了对人生旅程的回顾和思考。

除了上述交响乐外，肖斯塔科维奇在其他体裁中也作出了探索性的有成效的努力，如歌剧《鼻子》(1928 年)、《麦克白夫人》(1932 年)、清唱剧《森林之歌》(1949 年)及声乐交响诗《斯捷潘·拉辛的死刑》(1964 年)都属于现实主义的力作；《24 首钢琴前奏曲与赋格》(1951 年)可以称为包罗作曲家风格成熟时期所有特点的百科全书。

肖斯塔科维奇同普罗科菲耶夫在音乐风格上有许多相似之处：早期音乐表现出嘲弄、怪诞性和对过去音乐的蔑视，喜爱大型的、有强烈效果的音乐，音域宽广、旋律高亢、节奏坚定；但在他的后期作品中，其音乐的广阔性又超过了普罗科菲耶夫。对这两位作曲家最有力的影响来自 19 世纪俄罗斯音乐的丰富遗产。



第六节　美国的音乐



由于诸多历史原因，美国音乐成熟较晚，一直至 20 世纪初它才真正具有了独特的美国风格特征。美国是一个多民族的国家，既有世世代代生活在这块土地上的本土民族，也有大量外域移民的其他民族。独具美国风格特点的美国音乐是在本土的民族音乐和外来音乐，尤其是欧洲音乐的长期影响、渗透、融合中形成的。所以，就历史进程而言，美国音乐就是美国现代音乐。

19 世纪下半叶，美国的音乐生活趋于活跃，一些重要的音乐团体相继建立，如大都会歌剧院（1881 年）、波士顿交响乐团（1881 年）等，出现了一批具有相当专业技巧的作曲家，他们把美国音乐提高到欧洲的水平，如佩因（1839—1906 年）、帕克（1863—1919 年）、麦克道威尔（Edward Macdowell，1860—1908 年）等。其中成就最高者是麦克道威尔，他被认为是美国第一个取得国际声望的作曲家。他的作品虽然以德国浪漫主义音乐语言为基础，但增强了美国的地方色彩；同时期另一位具有重大贡献的是歌曲作曲家福斯特（S. C. Foster，1826—1864 年），他采用黑人音乐曲调创作的歌曲有 189 首，大部分由自己作词，其中许多歌曲在世界各国广为流传，如《苏珊娜》、《老黑奴》、《故乡的亲人》等。

20 世纪初，美国作曲家们逐渐摆脱欧洲音乐潮流的影响。他们的技术学成于欧洲，但在音乐语言的运用和表达上却是美国性的。此后，先后出现了科普兰（1900—1990 年）、辟斯顿（Walter Piston，1894—1976 年）、巴伯（Samuel Barbe，1910—1981 年）、伯恩斯坦（Leonard Bernstein，1918—1990 年）、格什温（1898—1939 年）等作曲家。其中科普兰成就突出，被誉为最美国化的作曲家；而格什温则代表了美国音乐发展的一个重要方面，他成功地把爵士音乐与古典音乐结合起来，从而为缩小流行音乐和严肃音乐之间日益扩大的差距作出了贡献。

一、科普兰



科普兰（Aaron Copland，1900—1990 年）是 20 世纪美国最杰出的作曲家之一，出生在纽约的布鲁克林，父母都是俄国犹太移民。他曾在一所公立中学读书，同时在父亲的百货商店做工，并跟他姐姐学习钢琴。中学毕业后他在纽约学习钢琴与和声，1917—1921 年他跟随鲁宾・戈德马克（他是德沃夏克的学生）学习有关作曲的课程，努力研究古典大师和现代音乐的作品，同时开始练习创作歌曲和钢琴曲。

1921 年，科普兰到法国留学，在阿美尼加音乐学院随纳迪亚・布朗热深造，而且成为在这位卓越的教师指导下学习的一系列美国人中的第一个。在巴

黎期间，科普兰受到了当时集中在此地的国际上各种新的音乐思潮的影响，斯特拉文斯基、法国“六人团”，特别是米约对他产生了巨大的影响，奠定了他的作品风格。

1924 年 6 月，科普兰返回美国，先后在纽约社会研究学校、伯克郡音乐中心和哈佛大学任教，并开始发表作品，很快在本国的现代音乐运动中取得先驱者的地位，并通过著作、演讲以及他的创作实践巩固了这一地位。他的创作历时 50 余年，题材广泛、体裁多样、风格多变，不仅有无标题的抽象音乐，而且也有地方色彩极浓、音乐语言通俗的大众化作品。他的创作，先后显示了如下三种不同的风格。

第一时期为 1924—1929 年间。他将爵士音乐复节奏和法国音乐气质相结合，如乐队组曲《剧场音乐》（1925 年）、《钢琴协奏曲》（1926 年）等都具有爵士乐因素，是他对民族风格的最初尝试。

第二时期为 1929—1935 年间。他受新古典主义影响，音乐语言趋于抽象和理智，如《钢琴变奏曲》（1930 年）、《短交响曲》（1933 年）、管弦乐曲《叙述》（1935 年）等作品，题材新颖、表达简洁、技巧娴熟，还运用了十二音和序列音乐手法。

第三时期为 1935 年至 20 世纪 50 年代之间，他运用美国民间音乐素材创作了大量被听众广泛接受的具有民族风格的作品 。如舞剧音乐《小伙子比利》（1938 年）、《牧区竞技》（1942 年）、《阿巴拉契亚的春天》（1944 年），管弦乐曲《墨西哥沙龙》（1936 年），为朗诵和乐队而作的《林肯肖像》（1942 年）等。这些作品不仅在科普兰一生中，而且在美国音乐史上都占有重要地位，其中《阿巴拉契亚的春天》于 1945 年荣获普利策音乐奖。

20 世纪 50 年代以后，科普兰基本上放弃了美国风格，而采用其他现代技法创作，如《钢琴幻想曲》（1957 年）、管弦乐曲《内涵》（1962 年）等，采用了十二音技法。20 世纪 70 年代以后，科普兰很少创作。

科普兰还是一位著名的音乐理论家，写有著作《怎样欣赏音乐》（1939 年）、《音乐与想象》（1952 年）、《我们的新音乐》（1960 年）等。它们被译成多种文字出版，流传广泛。

科普兰是他那一代美国作曲家中最受人喜爱和最重要的一位，也是第一位被国际社会认为有本土风味的美国作曲家。他既是传统音乐的继承人，又是现代音乐的推动者，为确立美国音乐在世界上的地位作出了重要的贡献。

二、格什温



格什温（George Gershwin，1898—1937年）出生于美国布鲁克林一个俄国犹太移民家庭，属于贫困商人的子弟。他的音乐创作道路与一般严肃音乐作曲家不同，他的音乐教育和作曲技巧都很不完备，但是依靠他出众的音乐才能和刻苦学习，创作了几部有持久生命力且雅俗共赏的作品，从而在美国音乐史上占有一席之地。

格什温12岁时学习钢琴，13岁开始在大街上跟着音乐教师汉比策学习钢琴与《和声学》，16岁开始创作流行歌曲，19岁时担任流行歌手的钢琴伴奏。他写的流行歌曲通俗易懂，富于趣味性，使他很快为人们所熟悉。

1923年春，美国著名爵士乐指挥保罗·怀特曼（1890—1967年）带领爵士乐队要在正规的音乐厅演出各种不同风格的流行音乐，并称为“现代音乐实验”。为此，他约请格什温写一部具有爵士乐风格的协奏曲作为压台节目。由此，《蓝色狂想曲》诞生了，该作品于1924年演出，大受欢迎，由此奠定了格什温严肃音乐作曲家的地位。此后，他又陆续完成了以爵士乐风格写成的《F大调钢琴协奏曲》（1925年）、《一个美国人在巴黎》（1928年，音乐诗）、《第二狂想曲》（1931年）、《古巴序曲》（1932年）等大型器乐作品，都获得一定成功。

格什温在音乐戏剧领域里也有很高的成就，如音乐剧《疯狂女郎》（1930年）、《开始奏乐》（1927年）、《我为你歌唱》（1931年）和黑人民间歌剧《波吉与贝丝》都具有很大的影响。其中，《我为你歌唱》讽刺了美国总统选举中的弊端，受到观众的热烈欢迎。该剧于1932年荣获普利策戏剧奖，这是美国获此奖的第一部音乐剧。歌剧《波吉与贝丝》描写了美国南部沿海黑人渔民及贫民的生活。在这部作品中，格什温采用了歌剧的宏伟结构，将娴熟的专业技巧与黑人民间音乐语言进行了高度的融合，堪与任何国家最优秀的民族歌剧相媲美。这部歌剧标志着格什温艺术创作的顶峰。

1937年，格什温在为电影写音乐的过程中，患了脑肿病，经手术治疗无

效，病逝于好莱坞，时年 39 岁。

格什温以《蓝色狂想曲》而享誉世界，同时《一个美国人在巴黎》也是他的代表之作。两部作品都具有地道的爵士乐风格，同时又融合了欧洲音乐的技巧，巧妙地在西方通俗音乐与西方传统音乐之间架起了一座桥梁。

管弦乐曲《一个美国人在巴黎》写得非常自由。开头部分的旋律虽然原始，但却是由德彪西和法国“六人团”的典型手法发展而来的。

格什温成功地把美国流行音乐和民间音乐，特别是把爵士音乐等材料和手法运用于严肃音乐的创作之中，从而使流行音乐、民间音乐与严肃音乐融为一体，创作了几部传世之作。正是由于他的这些音乐特点和风格，奠定了他 20 世纪著名作曲家的地位。

格什温的生平于 1945 年被拍成电影，片名为《蓝色狂想曲》。



第七节　英国的音乐



在英国音乐史上，17 世纪最负盛名的作曲家是 H. 珀塞尔（Henry Purcell，1659—1695 年）他是英国民族歌剧的奠基人。珀塞尔之后差不多整个 18、19 世纪，英国音乐都默默无闻，成了德国人所说的“没有音乐的国土”。外国音乐主宰了英国的音乐生活。

19 世纪和 20 世纪之交，是英国近代音乐文化的转折点。E. 埃尔加（Edwar William Elgar，1857—1934 年）是这个转折时期的先行者。他有高度的创作技巧和非常巧妙的配器手法，以管弦乐《谜语变奏曲》和雄伟壮丽而带有神秘感的清唱剧《杰龙修斯之梦》最为著名。这两部作品被誉为英国音乐开始复兴的标志。

20 世纪初，英国开始成长了一批自己的音乐家，他们一方面努力挖掘英国音乐的民族传统，寻觅民族音乐的灵魂；另一方面广泛吸收、借鉴并运用现代技法，试图再现中世纪后期和文艺复兴时期的一度辉煌。这一时期较有成就的作曲家有沃恩·威廉斯（Vanghan Wiliams）、霍尔斯特（Gustav Holst，1874—1934 年）和巴克斯（Arnold Edward Trevor Bax，1883—1953 年）等，其中沃恩·威廉斯成就最大。

19 世纪 30 年代和第二次世界大战以后，英国的音乐文化伴随着新的文艺

复兴，又涌现了一大批优秀作曲家，如沃尔顿、蒂皮特、布里顿等，其中，布里顿是首屈一指的人物。

一、沃恩·威廉斯



威廉斯（Vaughan Williams，1872—1958 年）是英国民族主义音乐典型的代表人物，也是 20 世纪上半叶英国最著名的作曲家。

威廉斯曾就学于剑桥三一学院和伦敦皇家音乐学院。他的作曲老师 C. V. 斯坦福和 H. 帕里都是当时英国音乐复兴运动的主要人物。在接受了多年的训练之后，1896 年他从皇家音乐学院毕业，还在剑桥获得了学位，然后作为一个教堂的管风琴师和唱诗班的指挥定居伦敦。1897—1898 年，他在柏林随布鲁赫学习作曲。回国后，他参加了民歌协会并开始接触民间音乐。1903 年，他亲自去诺福克地区收集民歌，同农民、渔民一起生活的经历，对他一生都有影响。民间音乐给他后来的作品留下了非常鲜明的烙印。威廉斯创作的另一个源泉是英国古代，特别是文艺复兴时期的音乐。1904—1906 年，他任英国《赞美歌集》的音乐编辑，通过这项工作，他熟悉了英国传统的宗教音乐，并对它们进行过研究。民间音乐和古代音乐，影响着他一生的创作，1909 年，他还到巴黎跟拉威尔学习配器。第一次世界大战期间，他在皇家要塞炮兵部队服役；第一次世界大战后，被聘为皇家音乐学院教授，以后除了三次访美旅行之外，他一生的其余时间都是在皇家音乐学院度过的。

威廉斯一生创作了数量可观的音乐作品，主要有：

交响曲 9 部。第一、二、三交响曲都采用标题音乐，分别为《大海》（1910 年）、《伦敦》（1913 年）、《田园》（1921 年）；第四、五、六交响曲可成为一组，无标题，分别为 f 小调（1934 年）、D 大调（1943 年）、e 小调（1948 年），均反映了他对世界大战的感受；第七《南极交响乐》（1952 年）根据他的电影配乐《南极的斯科特》改编而成；《第八交响曲》（1956 年）和《第九交响曲》（1958 年）是他 80 岁高龄后的作品，体现了他成熟深刻的思想内涵。

乐队作品有《诺福克狂想曲》（1907年）、《钢琴协奏曲》（1933年）、《双簧管协奏曲》（1948年）、弦乐曲《塔利斯主题幻想曲》（1910年）、《弦乐五重奏幻想曲》等。

歌剧作品有《牲口贩子》（1914年）、《约翰爵士的爱情》（1929年）、《天路历程》（1951年）等；还有大量的合唱作品，其中有许多都具有广泛的群众性，而且成为他最出色作品中的一部分，如《神圣的公民》（1926年）、《祝福》（1930年）、《庄严》（1932年）和《赐给高贵的和平》（1936年）等。

威廉斯的音乐，在表情幅度上的变化相当可观，从粗野狂暴到委婉柔情，从奔放的豪爽，到近乎神秘的静谧，常常是把强烈的对比表现在同一作品中。这种对比并不是对立的矛盾表现，而是同一性格、同一表现内容的几个相互关联的侧面，作者常用这样的音乐来表现他那丰富的思想内涵。《第六交响曲》是典型的这方面成功的例子。

沃恩·威廉斯还留有文字著作《民族音乐论》，是1932年他在美国布林莫尔学院的演讲稿。

沃恩·威廉斯的创作另一方面继承了欧洲大陆的音乐传统，另一方面吸取了英国历代王朝的音乐成果，并把它们同英国民歌结合起来，从而形成了现代英国鲜明的民族风格。正是以他为代表的一代英国作曲家，使沉默了约200年之久的英国音乐，摆脱了对德国音乐的依赖，再次获得世界声誉。

二、布里顿



布里顿（Edward Benjamin Britten，1913—1976年）是继沃恩·威廉斯之后成熟起来的一代年轻音乐家中音乐才能最为显著、作品得到广泛流传的一位。人们曾把他比做“英国的莫扎特”。的确，布里顿与莫扎特在音乐生涯中和创造性上都有着惊人的相似之处。像莫扎特一样，布里顿很小的时候即开始作曲，而且从来没有间断过；他作曲也极为敏捷，创作题材、体裁多样，具有一种兼收并蓄的风格；他概括和驾驭了他

那一时代所有的音乐技巧和手法，正像莫扎特曾经全面地利用他那一时代的各种音乐语汇一样。
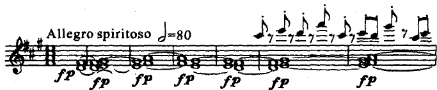
布里顿出生在英国萨福克郡洛斯托夫特村，自幼开始学习钢琴和作曲。1930年入伦敦皇家音乐学院，随约翰·艾尔兰学作曲，随阿萨·本杰明学钢琴。毕业后，他先是为电影和话剧谱写音乐，继而从事不同题材、不同形式的音乐创作。1939—1942年旅居美国，后返回英国，作为钢琴家在英国各地演出并继续作曲。1945年上演的歌剧《彼得·格赖斯姆》使他获得国际性的声誉，并被认为是20世纪最有影响的歌剧作曲家之一，随后他又写了一系列歌剧。1948年，他开始定居在一个名叫奥尔德堡的渔村小镇，还创办了奥尔德堡音乐节，以后他一直在那里生活、作曲，指挥每年的夏日音乐节。1976年12月4日，布里顿因病逝世于奥尔德堡，终年63岁。

布里顿一生创作了大量的很有影响力的作品。

乐队作品：包括《弗兰克·布里奇主题变奏曲》、《钢琴协奏曲》、《小提琴协奏曲》、《安魂交响曲》、《青年管弦乐队指南》等，其中，《青年管弦乐队指南》（1946年）是为电影《管弦乐队乐器》而写的教育音乐，该作品的主题选自英国作典家亨利·普塞尔为戏剧《摩尔人的复仇》所作配乐中的一段舞典，以此主题进行了一系列的变奏，向听众一一介绍了管弦乐队中的各种乐器。这首作品不仅是普及音乐尤其是管弦乐器知识的理想教材，也是著名的管弦乐演奏曲目。

声乐作品：歌剧《彼得·格赖姆斯》（1945年）、《比利·巴德》（1951年）、《旋螺丝》（1954年）、《仲夏夜之梦》（1960年）等，其中最著名的是《彼得·格赖姆斯》，它是20世纪最成功的歌剧之一。这是一部心理分析剧，是一部表现了一个微不足道的、遭受折磨的渔民的悲剧。作品中，乐队处理得极为灵活，它为演唱者伴奏、刻画剧中的人物、描写舞台上所发生的事情，如第二间奏曲“星期天的早上”是第二幕的前奏曲，是在“一个晴朗的早上，空中回荡着教堂的钟声”发展而来的。这一间奏曲开始是由圆号以fp的力度变化奏出的一些叠接的三度，其效果犹如钟声，而一些明亮的、切分节奏的木管乐器奏出的音型，犹如泛音，见谱例10-4所示。

【谱例 10-4】



合唱作品：包括《一个婴儿诞生了》、《英雄叙事诗》、《圣尼古拉》、《学院康塔塔》、《怜悯康塔塔》、《战争安魂曲》等。其中《战争安魂曲》是布里顿最有代表性的合唱作品，是为庆祝重建在第二次世界大战中被德国飞机炸毁的科汶特里大教堂而创作的，并在那里进行了首演。这是一部大型的合唱作品，歌词是根据欧文的反战诗和拉丁语安魂曲巧妙地穿插而成。音乐具有巨大而持久的感染力，它成为现代安魂曲写作的一个榜样。

此外，布里顿还创作了一些室内乐作品，如 3 首《弦乐四重奏》、2 首大提琴独奏曲，以及声乐套曲和歌曲等。

布里顿的音乐不属于某一流派，也不局限于某种风格。他以传统为基础，广泛采用各种现代手法，具有很大的兼容性。他吸收外来影响，与继承英国传统相结合，并融化成自己的语言。比起同时代的其他作曲家，他较少采用结构复杂的奏鸣曲式，而偏爱变奏手法，并突出了调性和三和弦的表现力和诗意的美。他的音乐基本上是抒情性的，有时显得简朴，但仍然有新意，具有现代气息。

结语：本书的撰写

回首西方音乐的历史，尤其是审视我们所撰写的这本《西方音乐史（第三版）》，大家会发现，本书所叙述的大多是西方历史中的作曲家及其作品（自然也提及与这些音乐家有关的一些历史事件与音乐史实），然而，这就是西方音乐史的全部吗？

自然，在今天，谁也不会断言，音乐史的撰写仅仅是对作曲家及其作品的论述。因为，随着人们对音乐艺术本身特殊性探讨的不断深入，会发现“音乐”是个极其复杂的客体，它的非语义性与非确定性，使我们对“音乐”的特征失去了辨认的能力。于是“音乐是什么?”“音乐史又是什么?”等问题随着人类理性或感性思维的不断拓展，无限制地扩大了其内涵及外延。在这种状态下，音乐史著作又该怎样写?

当今，许多音乐史学家都提倡将音乐置于整个社会历史系统之中，进行全方位的综合考察，试图在较广泛的领域中把握音乐史的真谛。但这给音乐史学理论带来的难题是，在广袤的无可比拟的文化背景中去把握、明辨音乐史的研究对象，显然是困难的。

我们说，音乐史学由三个部分组成：一、音乐史；二、音乐史学理论；三、音乐史学史。音乐史学是音乐学学科下属的一门学科，西方音乐史是音乐史的一部分。就“音乐史”而言，它包括世界音乐史与地区音乐史。在这里，我们所呈现给大家的这本《西方音乐史（第三版）》是音乐史学中“音乐史”的地区音乐史——西方国家的音乐史。

在写作中要体现出真正意义上的西方音乐史是相当不易的。因为，西方音乐史应包括音乐家及其创作、演奏家及演唱家对作品的二度创造、音乐学理论与技术理论的发展、乐器的发明与使用、乐谱及其他文献、音乐教育及其对人类的影响、音乐与宗教的关系、民俗与音乐的关系、音乐对人类生活的影响等。事实上，我们把这些全部写在一本音乐史著作中是不可能的。那么，大家

不禁要问：这本《西方音乐史（第三版）》又是怎样的著作呢？

按照传统的研究模式，西方音乐史主要是对作曲家及作品的研究，因为，这是最贴近“音乐”的，对于音乐家及作品的研究，给人的感觉才真正是研究音乐，如果进而把音乐作品连同作曲家的经历及一些具体时间或与当时的历史背景综合起来，也确能把握住某些史学真谛。所以，我们目前所见到的绝大部分西方音乐史著作，都是以这样的思路来写作、阐释音乐流派及代表作曲家的。这就是当前西方音乐史著作所要完成的主要工作，也是西方音乐史教学的主要内容，还是目前全国（也包括部分西方国家）音乐专业学生继续深造考试的主要内容。于是，为了适应当前音乐艺术院校西方音乐史教学的现实，我们只好延续传统的写作模式。

但问题终归是问题，在社会思维高度发展的今天，一方面造成学科越分越细，另一方面又使学科之间的交织状态愈来愈趋于紧密，于是，就某一学科来说，其研究对象的模糊性日益增大，导致人们愈加难以对它们进行具体的把握了。对某一学科基本对象探讨的深度如何，将直接影响到具体的研究工作。

那么，我们如果真的去认真思考“西方音乐史是什么”，难免又会陷入尴尬的困境，这不仅仅是由于前面提及的“音乐”的概念问题，也由于我们对“西方”概念的理解上的疑惑：何谓“西方”？它是地理上的概念抑或政治上的概念？如果是地理上的概念，为什么它又不包括西亚及南美洲等国的音乐？它又与传统的“欧洲音乐史”是什么关系？哪些内容属于西方音乐史范畴，而哪些不属于呢？显然，要在写作本书之前把这些问题全搞明白是万分困难的，所以，我们企图撰写真正意义上的西方音乐史著作，也是难上加难。

人类的音乐行为的非单一性，使得人们无法就某种行为规范就事论事地谈论“西方音乐史”概念的内涵与外延，于是，我们只好把握其最重要的因素，那就是：按照当今现实生活的要求作为行为准则，即按照当今教学及考试的方式行事，去撰写西方音乐史著作，只有这样，似乎才能“学以致用”。

但是，无论如何，我们不应忘记：西方音乐史是一个广袤的领域，它包括“西方”的人、音乐、音乐行为，以及伴随着那些人的音乐行为的一切一切，而非仅仅本书所涉及的内容。

编著者

2010 年 6 月

参考文献

[1] 刘志明．西洋音乐史与风格．台北：大陆出版社，1981.

[2] 张洪岛．欧洲音乐史．北京：人民音乐出版社，1983.

[3] 李应华．西方音乐史略．北京：人民音乐出版社，1988.

[4] 钱仁康．外国音乐欣赏．北京：高等教育出版社，1991.

[5] 钟子林．西方现代音乐概论．北京：人民音乐出版社，1991.

[6] 钱仁康．欧洲音乐简史．北京：高等教育出版社，1996.

[7] 黄晓和．苏联音乐史（上）．福州：海峡文艺出版社，1998.

[8] 沈旋，谷文娴，陶辛．西方音乐史简编．上海：上海音乐出版社，1999.

[9] 蔡良玉．西方音乐文化．北京：人民音乐出版社，1999.

[10] 刘雪枫．西方音乐史话．北京：国际文化出版公司，2000.

[11] 于润洋．西方音乐通史．上海：上海音乐出版社，2001.

[12] 卡尔·聂夫．西洋音乐史．张洪岛，译．北京：音乐出版社，1952.

[13] 阿·伊·康津斯基．西洋音乐通史．张洪岛，等，译．北京：音乐出版社，1959.

[14] 哈利·哥德施米特．德国音乐．冯文慈，谭冰若，汪毓和，整理．北京：音乐出版社，1959.

[15] 尤·凯尔第什．俄罗斯音乐史．张洪模，译．北京：音乐出版社，1962.

[16] 彼得·斯·汉森．二十世纪音乐概论．孟宪福，译．北京：人民音乐出版社，1981.

[17] 约瑟夫·玛克利斯．西方音乐欣赏．刘可希，译．北京：人民音乐出版社，1987.

[18] 保·朗多美尔．西方音乐史．周薇，朱少坤，王逢麟，佘熙，译．

北京：人民音乐出版社，1989.

［19］唐·杰·格劳特，克·帕利斯卡．西方音乐史．汪启璋，吴佩华，顾连理，译．北京：人民音乐出版社，1996.

［20］杰拉尔德·亚伯拉罕．简明牛津音乐史．顾连理，译．钱仁康，杨燕迪，校订．上海：上海音乐出版社，1999.

［21］彼得·斯·汉森．二十世纪音乐概论．北京：人民音乐出版社，1986.

［22］约瑟夫·韦克斯贝格．西方音乐史．王嘉陵，译．重庆：西南师范大学出版社，1999.

［23］阿妮·古迪尔，马克·罗克福．西洋音乐．韦德福，译．杭州：浙江教育出版社，1999.

［24］郑显全．外国音乐曲名词典．上海：上海辞书出版社，1982.

［25］人民音乐出版社编．西洋音乐的风格与流派．北京：人民音乐出版社，1990.



［26］上海音乐学院研究所汪启璋，吴佩华，顾连理，编译．外国音乐辞典．钱仁康，校订．上海：上海音乐出版社，1998.

［27］迈克尔·肯尼迪，乔伊斯·布尔恩．牛津简明音乐词典．唐其竟，等，译．北京：人民音乐出版社，2002.

［28］中国大百科全书·音乐舞蹈卷．北京：中国大百科全书出版社，1992.

［29］［美］保罗·亨利·朗．西方文明中的音乐．顾连理，张洪岛，杨燕迪，汤亚汀，译．贵州：贵州人民出版社，2001.

［30］沈阳音乐学院《音乐译名汇编》编译组．音乐译名汇编．北京：人民音乐出版社，1985.

［31］罗忠镕．现代音乐欣赏辞典．北京：高等教育出版社，1997.